

CONSUELO ALCIONI BORBA DUARTE SCHLICHTA

**A PINTURA HISTÓRICA E A ELABORAÇÃO DE UMA
CERTIDÃO VISUAL PARA A NAÇÃO NO SÉCULO XIX**

**Tese apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Doutor em
História, ao Departamento de História do
Setor de Ciências, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná.**

**Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Helenice Rodrigues da Silva
Co-orientador: Prof. Dr. Jorge Coli**

CURITIBA

2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
COORDENAÇÃO DE PROCESSOS TÉCNICOS

Schlichta, Consuelo Alcioni Borba Duarte, 1956-

A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação
no século XIX / Consuelo Alcioni Borba Duarte Schlichta. – Curitiba, 2006.
296f. : il. algumas color.

Inclui bibliografia

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Helenice Rodrigues da Silva

Co-orientador: Prof. Dr. Jorge Coli

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História.

1. Pintura histórica. 2. Pintura brasileira – Séc.XIX. 3. Arte e sociedade.
4. Arte e história – Brasil. I. Silva, Helenice Rodrigues da. II. Coli, Jorge,
1947- III. Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em História. IV. Título.

CDD 758.99

TERMO DE APROVAÇÃO

CONSUELO ALCIONI BORBA DUARTE SCHLICHTA

A PINTURA HISTÓRICA E A ELABORAÇÃO DE UMA
CERTIDÃO VISUAL PARA A NAÇÃO NO SÉCULO XIX

Tese aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em História, ao Departamento de História do Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Helenice Rodrigues da Silva
Universidade Federal do Paraná

Co-orientador: Prof. Dr. Jorge Coli
Universidade Estadual de Campinas

Curitiba, 5 de maio de 2006

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora prof.^a Dr.^a Helenice Rodrigues da Silva, pelo carinho com que acolheu meu projeto, assim como pela oportunidade intelectual que me proporcionou compartilhando comigo as dificuldades inerentes às pesquisas, cuja pretensão é pensar as relações entre arte, história e cultura. Agradeço suas observações, desde a elaboração do projeto até a redação final do trabalho, cruciais para que este trabalho ganhasse maior clareza, o que já basta para tê-la em enorme consideração.

Dedico um agradecimento especial ao prof. Dr. Jorge Coli, co-orientador nesta tese, pelas ricas sugestões de leituras e por compartilhar investigações suas e de seus orientandos na UNICAMP. Nossa pesquisa sobre a Pintura Histórica, do século XIX, muito deve, em seus acertos, à sua competência e seu conhecimento.

Aos membros da banca Prof.^a Dr.^a Cecília Helena de Salles Oliveira, Prof. Dr. Roberto Figurelli, particularmente aos professores Dr.^a Maria José Justino e Dr. Renato Lopes Leite, pela leitura atenta da tese no exame de qualificação e pelas preciosas sugestões que, sem dúvida, enriqueceram e tornaram possível a realização do trabalho que ora apresento.

Ao prof. Dr. Marcos Napolitano, pelas aulas, nas quais apreendi muito sobre o fazer histórico, e pelo exemplo de dedicação. À prof.^a Dr.^a Judite M. Barboza Trindade, pelo incentivo e suas sugestões de leituras.

Aos colegas do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, pelo incentivo e pela liberação dos encargos didáticos, apesar da sobrecarga que isso representou.

Às minhas colegas: Rose Meri Trojan, Isis Moura Tavares e Maria Inês Hamann Peixoto, com quem dividi minhas inquietações.

A ajuda dos novos amigos historiadores.

À minha mãe e meu irmão, pelo afeto.

Às minhas filhas, Sara e Clara, pela paciência, e a Paulo Roberto, meu amor, que acompanhou carinhosamente todos os momentos da pesquisa. Estiveram presentes durante todos estes anos, oferecendo apoio e sempre confiantes: uma tese, um dia acaba. A eles dedico este trabalho.

O caso do Ipiranga data de ontem. (...) Houve uma resolução do Príncipe D. Pedro, independência e o mais; mas não foi positivamente um grito, nem elle se deu nas margens do celebre ribeiro. Lá se vão as paginas dos historiadores; e isso é o menos. Emendam-se as futuras edições ... Mas os versos? Os versos emendam-se com muito menos facilidade. Minha opinião é que a lenda é melhor do que a historia authentica. A lenda resumia todo o fato da independência nacional, ao passo que a versão exata o reduz a cousa vaga e anonyma. (...) Eu prefiro o grito do Ipiranga; é mais summario, mais bonito e mais generico.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Crônicas (1859-1863)**.
São Paulo: W. M. Jackson Inc. 1938. 3v.

SUMÁRIO

DOCUMENTAÇÃO ICONOGRÁFICA	vii
RESUMO	xii
ABSTRACT	xiii
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - AS REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS DO SÉCULO XIX:	
HISTÓRIA E CULTURA	23
1.1 A ICONOGRAFIA PICTÓRICA COMO FONTE HISTÓRICA E PARTE INTEGRANTE DO CONJUNTO DE ELEMENTOS SIMBÓLICOS E MATERIAIS QUE REPRESENTAM UMA NAÇÃO	27
1.2 A VINDA DA FAMÍLIA REAL EM 1808: O BRASIL PRECISA CIVILIZAR-SE.....	48
1.3 O APELO À MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA (1816): OS "SOCORROS DA ESTÉTICA"	52
1.4 ESTÉTICA E (É) POLÍTICA: (EN)CENA A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E O INSTITUTO HISTÓRICO GEOGRÁFICO BRASILEIRO	59
1.4.1 A Academia Imperial de Belas Artes.....	64
1.4.2 O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro: "Lembrar para comemorar, documentar para festejar"	67
CAPÍTULO 2 - CIVILIZAÇÃO E CULTURA DURANTE O IMPÉRIO (1822-1889)	70
2.1 O ROMANTISMO: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E ARTÍSTICAS.....	79
2.2 O ROMANTISMO NO BRASIL: O NACIONAL E O UNIVERSAL	89
2.3 A HERANÇA NEOCLÁSSICA DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES.....	105
CAPÍTULO 3 - A PINTURA HISTÓRICA NO BRASIL: DO NEOCLASSICISMO AO ROMANTISMO	117
3.1 O LUGAR DA PINTURA HISTÓRICA NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES	117
3.2 JEAN BAPTISTE DEBRET: O BRASIL DE SUA <i>VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA</i>	120
3.3 MANOEL ARAÚJO PORTO ALEGRE E SUA <i>ICONOGRAPHIA BRAZILEIRA</i>	139

3.4	PEDRO AMÉRICO: A TRANSFORMAÇÃO DE FATO HISTÓRICO EM FATO ESTÉTICO	152
3.4.1	A Polêmica Artística de 1879.....	161
CAPÍTULO 4 - AS REPRESENTAÇÕES DA INDEPENDÊNCIA E SEUS HERÓIS		
	NA PINTURA HISTÓRICA DO SÉCULO XIX	180
4.1	A JORNADA LIBERTADORA: DE EIXO GEOGRÁFICO A EIXO POLÍTICO.....	181
4.2	O SETE DE SETEMBRO TRANSFORMADO EM DATA NACIONAL DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL.....	191
4.3	O SETE DE SETEMBRO SOB O OLHAR DE PEDRO AMÉRICO: UMA CERTIDÃO VISUAL DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL	206
4.3.1	O Diálogo de Pedro Américo com a Pintura Internacional.....	214
4.4	AS EXPOSIÇÕES ARTÍSTICAS: MONUMENTALIZAR O PASSADO E ESTETIZAR A HISTÓRIA	238
CONSIDERAÇÕES FINAIS		251
REFERÊNCIAS		263

DOCUMENTAÇÃO ICONOGRÁFICA

Figura 1 -	Victor Meirelles. <i>Moema</i> , 1862. Óleo s/ tela, 129 x 190cm. MASP, São Paulo.....	97
Figura 2 -	José Maria Medeiros. <i>Iracema</i> , 1881. MNBA, Rio de Janeiro	98
Figura 3 -	Rodolfo Amoedo. <i>O último Tamoio</i> , 1883. Óleo s/ tela. MNBA, Rio de Janeiro	98
Figura 4 -	Modesto Brocos. <i>A redenção de Cam</i> , 1895	101
Figura 5 -	Jacques-Louis David. <i>O juramento dos Horácios</i> , 1784. Óleo s/ tela, 330 x 425cm. Museu do Louvre, Paris.....	109
Figura 6 -	Jean Baptiste Debret. <i>Regulus voltando a Cartago</i> , 1791. Óleo s/ tela 108 x 143cm. Museu Fabre, Montpellier	122
Figura 7 -	Jacques Louis David. <i>Regulus e sua filha</i> , c. 1786. Tinta negra e aquarela s/ papel, 31,5 x 41,6cm. The Art Institute, Chicago.....	122
Figura 8 -	Jacques-Louis David. <i>A coroação do imperador e da imperatriz</i> , 1805-1807. Óleo s/ tela, 642 x 979cm. Louvre, Paris	124
Figura 9 -	Jean-Baptiste Debret. <i>Coroação de D. Pedro I</i> , 1828. Óleo sobre tela, 340 x 640cm. Itamaraty, Brasília.....	124
Figura 10 -	Jean Baptiste Debret. <i>Retrato de D. João VI</i> , s/ data. Óleo s/ tela, 60 x 42cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro	126
Figura 11 -	Jean Baptiste Debret. <i>Desembarque da Imperatriz Dona Leopoldina</i> , c. 1818. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro	126
Figura 12 -	Jean Baptiste Debret. <i>Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da coroação do imperador D. Pedro I</i> , Litografia s/ papel, 16 x 31,7cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 49	129
Figura 13 -	Jean Baptiste Debret. <i>Tipos de máscaras indígenas</i> . Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 27	133
Figura 14 -	Jean Baptiste Debret. <i>Índios soldados da província de Curitiba escoltando selvagens</i> . Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 20.....	134

Figura 15 - Jean Baptiste Debret. <i>Execução do castigo de açoite</i> . Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 45.....	135
Figura 16 - Jean Baptiste Debret. <i>Negros no tronco</i> . Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 45.....	135
Figura 17 - Jean Baptiste Debret. <i>Colar de ferro</i> . Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 42.....	136
Figura 18 - Jean Baptiste Debret. <i>Um funcionário a passeio com sua família</i> . Litografia s/ papel, 15,3 x 22cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 5.....	136
Figura 19 - Jean Baptiste Debret. <i>Uma senhora brasileira em seu lar</i> . Litografia s/ papel, 15,9 x 22cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 6	137
Figura 20 - Pedro Américo. <i>A carioca</i> , 1882. Óleo s/ tela, 205 x 135cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	154
Figura 21 - Pedro Américo. <i>Batalha de Campo Grande</i> , 1871. Óleo s/ tela, 332 x 530cm. Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro	156
Figura 22 - Vitor Meirelles. <i>Batalha dos Guararapes</i> , 1875-1879. Óleo s/ tela, 500 x 925cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro	162
Figura 23 - Pedro Américo. <i>D. Pedro II na abertura da assembléia-geral</i> , 1872. Óleo s/ tela, 258 x 205cm. Museu Imperial, Petrópolis, RJ.....	174
Figura 24 - Pedro Américo. <i>Casamento da Princesa Isabel</i> , 1864. Óleo s/ tela, 69 x 51cm. Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro	176
Figura 25 - Pedro Américo. <i>Paz e Concórdia</i> , 1902. Óleo s/ tela, 300 x 431cm. Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Rio de Janeiro.....	177
Figura 26 - Pedro Américo. <i>Tiradentes esquartejado</i> , 1893. Óleo s/ tela. 270 x 165cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, Minas Gerais.....	178
Figura 27 - Caminho entre as cidades do Rio de Janeiro na época da Independência do Brasil, 1972-1822. Cartograma do <i>Itinerário da Independência</i>	183
Figura 28 - Maria Graham. <i>Fazenda de Santa Cruz</i> , 1823	183
Figura 29 - Debret. <i>Vista de São Miguel de Areias</i> , c. 1827.....	184
Figura 30 - Tomás Ender. <i>Vista de Lorena</i> , c. 1820.....	184
Figura 31 - Debret. <i>Vista do povoado de Guaratinguetá</i> , c. 1827	185

Figura 32 - Ender. <i>Vista da Igreja de Nossa Senhora de Aparecida</i> , c. 1820	186
Figura 33 - Debret. <i>Vista de Pindamonhangaba</i> , c. 1827	187
Figura 34 - Debret. <i>Vista de Taubaté</i> , c. 1827	187
Figura 35 - Ender. <i>Vista de Jacareí</i> , c. 1820	187
Figura 36 - Debret. <i>Vista de Mogi das Cruzes</i> , c. 1827	188
Figura 37 - Ender. <i>Vista da povoação de Penha de França</i> , c. 1820	188
Figura 38 - J. Wasth Rodrigues. <i>O Príncipe Regente D. Pedro é recebido em São Paulo</i>	189
Figura 39 - Foto de José Rosael. Autor desconhecido. <i>Primeiro projeto para um monumento do Ipiranga, 1826</i> . Tinta ferrogálica e aquarela s/papel, 41 x 54cm. Acervo Museu Paulista, USP	194
Figura 40 - Oscar Pereira da Silva. <i>O Príncipe Regente D. Pedro e Jorge de Avilez na Fragata União, 8 de fevereiro de 1822</i> . Óleo s/ tela. Acervo Museu Paulista, USP	200
Figura 41 - Augusto Bracet. <i>D. Pedro compõe a música do Hino da Independência</i> , 1992. Óleo s/ tela. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro	205
Figura 42 - Debret. <i>Desenho da primeira bandeira do Brasil. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 29</i>	205
Figura 43 - Pedro Américo. <i>Independência ou Morte</i> , 1888. Óleo s/ tela, 760 x 415cm. Museu Paulista – USP, São Paulo	207
Figura 44 - Jacques Courtois, il Borgognone. <i>Cena de Batalha</i> . Galeria da Academia Nacional de São Lucas, Roma	214
Figura 45 - Gustave Doré. <i>Batalha de Montebello (20 maio 1859)</i> , 1859. Litogravura, 285 x 395cm. Impressão Lemercier, Paris, chez Bulla Frères. Civita Raccolta delle Stampe "Achille bertarelli", Castelo Sforzesco, Milão	215
Figura 46 - Horace Vernet. <i>La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 de mai 1843</i> , 1844. Óleo s/ tela, 488 x 2139cm. Musée du Château de Versailles. Detalhe: Duque d' Aumale	216
Figura 47 - Pedro Américo. <i>Batalha do Avaíhy, 1872-1877</i> . Óleo s/ tela, 500 x 1000cm. MNBA, Rio de Janeiro	216
Figura 48 - Pedro Américo. <i>Batalha do Avaíhy, 1872-1877</i> . Detalhe: Duque de Caxias	216

Figura 49 - Horace Vernet. <i>La prise de la Smala</i> . Detalhe: Cego Sid-el-aradj	217
Figura 50 - Pedro Américo. <i>Batalha do Avaity, 1872- 1877</i> . Detalhe: Cego	217
Figura 51 - Horace Vernet. <i>La prise de la Smala</i> . Detalhe: judeu	218
Figura 52 - Pedro Américo. <i>Batalha do Avaity, 1872-1877</i> . Detalhe.....	218
Figura 53 - Paul Delaroche. <i>Charlemagne traversant les Alpes</i> , 1847. Óleo s/ tela, 420 x 801cm. Musée du Château de Versailles.....	219
Figura 54 - Pedro Américo. <i>Batalha do Avaity, 1872- 1877</i> . Detalhe: General Osório	220
Figura 55 - Pedro Américo. <i>Batalha do Avaity, 1872- 1877</i> . Detalhe: soldado paraguaio	220
Figura 56 - Géricault. <i>Officier de chausseurs de la garde</i> , 1812. Óleo s/ tela, 292 x 194cm. Musée du Louvre, Paris. Detalhe	221
Figura 57 - Pedro Américo. <i>Batalha do Avaity, 1872- 1877</i> . Detalhe.....	221
Figura 58 - Luigi Bechi. <i>Il marchese fadini salva a Miontebello il colonello De Sonnaz</i> ,1859 -1862. Óleo s/ tela, 173 x 232cm. Galeria d'Arte Moderna do Pallazzo Pitti, Florença, Itália. Detalhe.....	222
Figura 59 - Raphael. <i>Constantino contra Maxencio</i> , 1520-24. Afresco, Stanza di Constantino, Palazzi Pontifici, Vaticani, Roma, Itália	222
Figura 60 - Pedro Américo. <i>Batalha de Campo Grande</i> , 1871. Detalhe	222
Figura 61 - Jean-Louis Ernest Meissonier. <i>Batalha de Friedland</i> , 1875. Óleo s/ tela, 144 x 252cm. Metropolitan Museum of Art. Detalhe	223
Figura 62 - Jean-Louis Ernest Meissonier. <i>Napoleão III na Batalha de Soferino</i> , 1863. Óleo s/ tela, 44 x 76cm. Louvre, Paris	223
Figura 63 - José Ferraz de Almeida Junior. <i>Caipira picando fumo</i> , 1893. Óleo s/ tela, 202 x 141cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	226
Figura 64 - Anônimo. <i>Fundação da pátria brasileira</i> . Óleo s/ tela inspirado na obra de Eduardo Sá, s. d. CEA	227
Figura 65 - François-René Moreaux. <i>Proclamação da Independência</i> , 1844. Óleo s/ tela, 2,44 x 383cm. Museu Imperial de Petrópolis.....	229
Figura 66 - Pedro Américo. <i>Independência ou Morte</i> . Estudo. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro	236
Figura 67 - Pedro Américo. <i>Independência ou Morte</i> . Estudo. Óleo s/ tela, 59 x 51cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro	236

Figura 68 - Harzal. <i>O grito do Ipiranga</i> , c. 1870. Xilogravura, 20,7 x 24cm.....	237
Figura 69 - Anônimo. <i>O grito do Ipiranga</i> , c. 1840. Litografia impressa na França, 10,1 x 12,5cm.....	237
Figura 70 - Convite à Exposição de <i>Independência ou Morte</i> , de Pedro Américo, em Florença	242
Figura 71 - Luiz Carlos Peixoto. <i>Monumento do Ipiranga</i> , 1893. Óleo s/ tela, 77 x 110cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo	249
Figura 72 - Foto José Rosael. Vista geral do Salão Nobre	249
Figura 73 - Foto José Rosael. Museu Paulista. Vista geral da escadaria central. No alto a escultura de D. Pedro I, encomendada pela comissão, ao escultor Rodolpho Bernardelli, que ficou pronta apenas em 1824. representa o momento em que D. Pedro solicita a retirada dos laços portugueses. "Na base da escultura, em ambos os lados, encontram-se esculpidos os dragões da Bragança"	250

RESUMO

Esta tese aborda as relações entre arte e história a partir da análise da iconografia pictórica do século XIX, que compõe o patrimônio "biográfico-visual" da nação e retrata os grandes momentos históricos e seus heróis, com destaque para a tela *Independência ou Morte* (1888), de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). A pintura de gênero histórico é fonte de compreensão e de representação dos acontecimentos históricos e, embora não se configure em instrumento de mera legitimação simbólica do Império, encaixava-se perfeitamente na idéia de formação de um corpo coeso moldado em torno de objetivos comuns, contribuindo sobremaneira para a construção de uma leitura gloriosa de nosso passado afinada com o discurso de duas instituições: a Academia Imperial de Belas Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. *Independência ou Morte* é uma obra nodal na construção da nacionalidade conforme o discurso da época; é um dos exemplos mais reveladores não só da articulação, mas também da tensão entre o pictórico e o histórico, e seu autor, chave para a compreensão da Pintura Histórica brasileira na época.

Palavras-chave: História; Cultura; Iconografia Pictórica; Representação Iconográfica; Pintura Histórica.

ABSTRACT

The present thesis aims at showing the interrelation between art and History through analyzing the nineteenth century pictorial iconography comprising the Brazilian “biographical-visual” inheritance, which portrays our History great moments and heroes. As a historical painting is a source of knowledge on historical events and helps us understand History, we highlight the historical painting *Independência ou Morte (Independence or Death)*, (1888), by Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). Although, it is not considered an instrument of mere symbolic legitimacy of the Empire period, it fits into the idea of a cohesive body molded on a basis of common goals, thus greatly contributing to building a glorious reading of our past, as well as matching the discourse of two institutions: Academia Imperial de Belas Artes (*Belles-Letters Imperial Academy*) and Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (*Brazilian Historical-Geographical Institute*). *Independência ou Morte (Independence or Death)* is a nodal work for nationality building pursuant to that epoch discourse, it is one of the most revealing examples of not just an interlink between Painting and History, but also tension between them, and in addition, its author is a key for us to understand the Brazilian Historical Painting at that time.

Key-words: History; Culture; Pictorial Iconography; Iconographic Representation; Historical Painting.

INTRODUÇÃO

O tema central de nossa tese é o projeto de Pintura Histórica no Brasil, século XIX, partindo da hipótese de que a iconografia pictórica é fonte de compreensão e de representação dos acontecimentos históricos. Contudo, ela não corresponde inteiramente a uma memória nacional e, por isso, mais que compreender, a iconografia conduz-nos a imaginar os sentidos dos acontecimentos que estão por trás do processo de emancipação política do Brasil.

Nossa referência são as obras de gênero histórico que compõem o patrimônio "biográfico-visual" da nação e retratam os grandes momentos históricos e seus heróis, com destaque para a tela *Independência ou Morte*, de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), na qual ele dá visibilidade ao ato que anunciou a emancipação nacional. Em nosso entendimento, esta obra é um dos exemplos mais reveladores não só da articulação, mas também da tensão entre o pictórico e o histórico, e seu autor, chave para a compreensão da Pintura Histórica brasileira, à época.

Tudo leva a crer que a iconografia é um poderoso elemento formador das mentes e dos corações¹, configurando-se em instrumento de legitimação simbólica da nova Nação. Além disso, ela se encaixa perfeitamente na idéia de elaboração de um corpo coeso moldado em torno de objetivos comuns, contribuindo sobremaneira à construção, pelos artistas, nesse contexto, de uma leitura gloriosa do passado brasileiro afinada com o discurso de outras instituições como, por exemplo, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro criado em 1838, cujo modelo é o *Institut Historique*, fundado em Paris em 1834.²

¹CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.10.

²Do conjunto de membros fundadores do Instituto francês, é digno de destaque o nome do artista Jean Baptiste Debret, que, sem dúvida, é uma figura central no projeto de construção de uma imagem do Brasil à maneira neoclássica.

Ao lado disso, as representações iconográficas, segundo Anne-Marie Thiesse, como parte do conjunto de elementos simbólicos e materiais que representam uma nação, são uma espécie de *kit do-it-yourself* que constitui "a alma nacional".³

A princípio nos baseamos na abordagem dessa autora, ressaltando desse *kit* as representações iconográficas que, a nosso ver, desempenharam um papel significativo no enraizamento dos valores, dos interesses e das aspirações que sustentaram a visão de império. Evidentemente, sem esquecer as especificidades de sua abordagem, pois trata da criação das identidades nacionais, tomando a Europa como seu objeto de análise.

A serviço da reconstituição da identidade nacional, não apenas oferecem uma visão do processo histórico e político da sociedade brasileira, mas também apresentam uma explicação às transformações artístico-culturais, fortemente influentes no sistema de arte brasileira, associadas ao desenvolvimento das sociedades, ao longo do século XIX. Depreende-se daí que a elaboração de uma representação de nação é histórica, social e localmente enraizada, e, portanto, deve ser explicada em termos desta realidade.

Com efeito, ao longo das últimas três décadas, a temática das identidades ganhou cada vez mais destaque, tornando-se uma questão de interesse crescente para os historiadores culturais. Sobre a qual Anne-Marie Thiesse chega inclusive a afirmar: "nada de mais internacional que a formação das identidades nacionais".⁴

Seguindo essa estratégia argumentativa, podemos introduzir um conjunto de perguntas que perpassa a nossa tese de ponta a ponta, a começar pela pergunta que é ao mesmo tempo a mais universal e secular, singular e contemporânea: "quem somos nós?" Formulada na primeira pessoa do plural, denota a preocupação

³A expressão "do-it-yourself", citada por Anne-Marie Thiesse, foi elaborada pelo sociólogo Osvar Löfgren em sua obra *The Nationalization of Culture*. Ver: THIESSE, Anne-Marie. **A criação das identidades nacionais**: Europa – séculos XVIII-XX. Lisboa: Temas e Debates, 2000. p.17-18.

⁴THIESSE, op. cit., p.16.

em definir uma identidade, o que constitui esse "nós" em suas singularidades e práticas – ideais de vida, padrões culturais, pensamentos e sentimentos estetizados e submetidos a regras – aprendidas na "superfície da existência".⁵ O "nós" em contraposição aos "outros" traz para primeiro plano aqueles que são conhecidos, ou melhor, que se tornaram "brasileiros"⁶ e que pertencem a um lugar ou a uma "comunidade imaginada"⁷ chamada Brasil.

Nesse caso, outras perguntas não menos importantes são: quais visibilidades foram elaboradas sobre esse "lugar" e das suas "singularidades", quais foram retratadas pelos artistas? Respondê-las é tentar distinguir quais são os contornos definidores da imagem de nação e da identidade nacional, estabelecendo: quem somos e o que nos distingue do "outro" e do que nos é "estranho". Significa retirar o Brasil e os brasileiros de seu "estado de dicionário", pois, como uma "comunidade imaginada" ou uma construção histórica continuamente reinventada e reinvestida de significados, o Brasil tem suas representações.

Tentaremos, pois, ao longo de nossas reflexões, examinar as representações elaboradas sobre esse tempo e espaço, ou seja, como o Brasil, em razão de sua

⁵Essa expressão, utilizada por Norbert Elias, é retomada também por Peter Burke em sua obra: **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p.21.

⁶ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz. Refocalizar a imagem do "Brasileiro". In: ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz; CAMPOS, Maria Cristina Siqueira de Souza (Org.). **Olhares lusos e brasileiros**. São Paulo: Usina do Livro, 2003. p.131-146.

⁷Benedict Anderson, evidentemente, amplia o conceito que *grosso modo* pode servir para dar a idéia de "comunhão", do que é "comum", de "identidade", de "corpo social", de "grupo social cujos membros habitam uma região determinada, têm um mesmo governo e estão irmanados por uma mesma herança cultural e histórica", "qualquer conjunto populacional considerado como um todo, em virtude de aspectos geográficos, econômicos e (ou) culturais", "grupo de pessoas que comungam uma mesma crença ou ideal", "local por elas habitado" etc. (ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989).

historicidade e dos seus bens simbólicos e materiais⁸ ou das suas tradições,⁹ destaca-se e se apresenta às outras nações.

Essas representações condensam as visões e os gostos da sociedade brasileira e são construídas, é claro, sob as marcas do Neoclássico, do Romantismo e das relações, evidentemente assimétricas, entre aqueles contidos no pronome "nós" (o Brasil) e os "outros" (a Europa).

Por ora, é interessante lembrar que esse cenário reflete singularidades. É singular, primeiro, porque após 1822, o Brasil embora se destaque e se apresente às outras nações como um Estado político autônomo e independente de Portugal, continuará sendo uma Monarquia, governada por um português. Uma monarquia rodeada de países que, quando se tornaram independentes, adotaram o modelo republicano de governo. Também é singular porque o Brasil, em segundo lugar, como um país caldeado e miscigenado com diferentes raízes sociais e culturais, carece de uma identidade nacional que emoldure um retrato de si e dos brasileiros, de acordo com o espírito romântico da época, a partir da mescla de três raízes vigorosas: o valente índio, o estóico negro e o intrépido lusitano. Esse anseio de forjar uma identidade, como veremos, acabou por mobilizar os intelectuais, poetas e pintores, ao longo do século XIX.

No entanto, é preciso frisar que nosso propósito não é discutir a fundação da identidade nacional nem trazer para o centro de nossas reflexões o processo de independência política do Brasil – um tema clássico sobre o qual, sabem os historiadores, abundante pesquisa já se produziu e muito se escreveu. Pretendemos

⁸THIESSE, op. cit., p.18.

⁹Para Helenice Rodrigues da Silva, por intermédio dos "intelectuais", "as elites políticas contribuíram, em grande parte, para o que Hobsbawm chama de 'invenção das tradições'. A nação cria, assim, sua própria religião, com mitos, mártires e heróis, e as identidades se constituem através dos caracteres nacionais específicos (hino, bandeira, folclore, lenda, etc.)". (RODRIGUES DA SILVA, Helenice. Cultura, culturalismo e identidades: reivindicações legítimas no final do século XX? **Tempo**, Revista da Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. v.9, n.17, jul. 2004. Rio de Janeiro: 7 Letras/ EdUFF, 2004. p.173-192).

sim pensar a implantação de um imaginário iconográfico, como parte integrante do sistema simbólico elaborado em torno do ato de nossa emancipação política, anunciada pelo gesto emblemático de D. Pedro, o primeiro imperador do Brasil.

Ao abrir esse acervo, guardado como patrimônio artístico nacional, caro a todos os brasileiros, nosso intuito é fazer avançar o debate em torno da Arte, problematizando seus poderes e limites no projeto de construção de um imaginário de identidade nacional.

Na tarefa que nos propomos, recorremos a José Murilo de Carvalho, quando afirma que, por meio do imaginário, pode-se penetrar não apenas nas mentes, mas, fundamentalmente, no coração, isto é, nas aspirações, nos sonhos, nos medos e nas expectativas de um povo. "É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro."¹⁰

Em sua análise sobre a batalha de símbolos e alegorias, como parte integrante das batalhas ideológica e política, argumenta que o imaginário social é produzido e se manifesta na forma de ideologias e utopias, mas também se expressa por meios de símbolos, alegorias, rituais, mitos.

Símbolos e mitos podem, por seu caráter difuso, por sua leitura menos codificada, tornar-se elementos poderosos de projeção de interesses, aspirações e medos coletivos. Na medida em que tenham êxito em atingir o imaginário, podem também plasmar visões de mundo e modelar condutas. A manipulação do imaginário social é particularmente importante em mudanças política e social, em momentos de redefinição de identidades coletivas.¹¹

De fato, as representações artísticas revelam muito de uma época e, nesse sentido, desempenham um papel decisivo no processo de construção visual do passado. Essas imagens são, "geralmente e não necessariamente de maneira explícita, plenas de representações do vivenciado e do visto e, também, do sentido,

¹⁰CARVALHO, **A formação...**, op. cit., p.10.

¹¹CARVALHO, **A formação...**, op. cit., p.10-11.

do imaginado, do sonhado, do projetado. São, portanto, representações que se produzem nas e sobre as variadas dimensões de vida no tempo e no espaço".¹²

Por isso, se a Pintura Histórica como representação constitui um sistema de crença coerente e completo, do campo comum de investigação dos historiadores, interessam-nos, sobretudo, as reflexões sobre o simbólico e suas interpretações¹³: as tradições culturais, os pensamentos e sentimentos específicos de uma época incorporados às obras de arte.¹⁴ Podemos dizer de antemão que a contribuição da História Cultural em nossa tese vincula-se principalmente aos estudiosos da hermenêutica visual – por exemplo, Erwin Panofsky –, cuja pretensão é mediante a interpretação das imagens desvelar a visão de mundo de um grupo social ou de uma cultura, adensada em uma obra.¹⁵

Peter Burke, ao chamar a atenção para as estratégias de divulgação da imagem pública de Luís XIV e sua permanente revisão, mostra que o êxito em "persuadir o público da sua grandeza"¹⁶ depende não só da atuação dos historiadores, mas também dos pintores, escultores, poetas. A manipulação de símbolos e rituais, retomando

¹²PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p.13-14.

¹³Peter Burke, que esboçou uma história da história cultural, distingue algumas linhas principais, contudo, sem deixar de argumentar que elas se entrançam, enfatiza que o simbólico – consciente ou não, que pode ser encontrado também na arte – e suas interpretações constituem uma entre outras abordagens do passado em termos do que denomina História Cultural. Ver: BURKE, **O que é história...**, op. cit.

¹⁴Ao esboçar uma história da história cultural, Peter Burke afirma que a história pode ser dividida em quatro fases: a "clássica", a da "história social da arte" (que iniciou na década de 1930), da história da cultura popular (sua descoberta na década de 1960) e a "nova história cultural" (a partir da década de 1980). O autor, no entanto, lembra que elas se entrelaçam, o que exige de nossa parte atenção e cuidado constantes. Nosso problema, a princípio, é, a partir desse *corpus*, mostrar principalmente as conexões em termos das relações entre a Arte e a cultura e o período em que foi produzida. Ver: BURKE, **O que é história...**, op. cit.

¹⁵Ver: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

¹⁶BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p.19.

o sentido da persuasão por trás da noção de espetáculo de Burke, é fundamental em momentos de redefinição política e social ou de construção de identidades.

José Murilo da Carvalho, nessa perspectiva, cita a atuação de David como "o melhor exemplo no esforço de educação cívica mediante o uso de símbolos e rituais".¹⁷ Sem sombra de dúvida, sua tela *O Juramento dos Horácios*, uma das principais obras do Neoclassicismo francês, reserva ao seu criador o lugar de pintor oficial da Revolução. No entanto, o Classicismo, era para David um estilo, mas não só. "Era também uma visão do mundo clássico como um conjunto de valores sociais e políticos. Era a simplicidade, a nobreza, o espírito cívico, das antigas repúblicas; era a austeridade espartana, a dedicação até o sacrifício dos heróis romanos".¹⁸

O artista devia, então, usar sua arte para difundir tais valores. David destinava à Arte um papel particularmente importante na produção de símbolos para o novo regime. E mais: de acordo com as novas orientações para os artistas e as novas premissas sobre a natureza e o papel da arte¹⁹, as artes não deviam apenas encantar os olhos, mas, sobretudo, penetrar suas almas fazendo emergir o amor às virtudes cívicas, ao heroísmo, a devoção à felicidade de seu país. Assim, podemos concluir que David, concordando com José Murilo de Carvalho, foi talvez o primeiro a perceber a importância do uso dos símbolos na elaboração de um novo arcabouço de valores sociais e políticos.²⁰

Pelo quadro exposto, embora sem esquecer suas singularidades, mediante a comparação do contexto político, social e artístico francês com o brasileiro, deduzimos que os nossos artistas, brasileiros ou não, também foram chamados a ilustrar os

¹⁷CARVALHO, **A formação...**, op. cit., p.11.

¹⁸CARVALHO, **A formação...**, op. cit., p.11.

¹⁹Como presidente do Comitê escolhido pela Convenção para indicar o júri que atuaria na exposição de 1792, apresentou um relatório no qual estabelecia essas novas bases para a atuação dos artistas e as novas premissas sobre a natureza e a tarefa da arte. Sobre David, ver: SAHUT, Marie-Catherine; MICHEL, Régis. **David. L'art et le politique**. Paris: Gallimard, 1988.

²⁰CARVALHO, **A formação...**, op. cit., p.10-11.

acontecimentos históricos e a retratar seus heróis, tornando-se os principais artífices de um imaginário iconográfico cuja finalidade era atingir as mentes, mas, de modo especial, o coração da sociedade brasileira. O objetivo: recriá-lo dentro das visões de mundo e condutas modelares sob as quais se assentavam os novos alicerces da Nação. Delegaram a si a missão de imprimir, por meio da pintura, o esplendor necessário ao Brasil Império e com isso impulsionar a continuidade da Monarquia.

É nessa perspectiva que chamamos atenção para a eficácia da dimensão imagética, quase litúrgica da Pintura de História e da sua exposição²¹ – por vezes de modo permanente²² – como lugar privilegiado de exibição e diálogo sempre renovado com o ideário que, ao longo do século XIX, confere sentido à nova Nação.

Em termos de recorte cronológico, a princípio, estabelecemos o período de 1822 a 1880, quando se elabora, segundo Dante Moreira Leite, uma imagem positiva do Brasil e dos brasileiros, construída sob um ideário romântico²³.

Esse recorte é apenas um marco referencial, pois a emancipação do Brasil, como um processo político, econômico e cultural, a rigor, antecede o ano de 1822, entrelaçando-se às razões do exílio da Família Real no Rio de Janeiro em 1808 e a partir daí se explica. Por sinal, a transferência da sede da Monarquia para o Brasil possibilita às classes proprietárias e às camadas urbanas alimentarem uma "idéia de

²¹As primeiras exposições de Artes Plásticas no Brasil foram organizadas por iniciativa de Jean Baptiste Debret, respectivamente, em 1829 e 1830. Contudo, essas exposições ficaram restritas a professores e alunos da Academia. Somente em 1840 realizou-se a primeira Exposição Geral de Belas Artes, inaugurando-se a partir daí uma série mantida pela Academia Imperial de Belas Artes. Criadas por Felix Émile Taunay, então diretor da Academia, as Exposições Gerais possibilitaram a formação de um magnífico acervo de pinturas do século XIX, hoje guardado principalmente no Museu Nacional de Belas Artes. Ver: LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884.

²²É o caso de *Independência ou Morte*, a representação artística exemplar do episódio de 7 de setembro de 1822, pertencente ao acervo do Museu Paulista em São Paulo e aí exposto para apreciação do público em geral e para pesquisa de estudiosos da História da Arte do século XIX.

²³LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: história de uma Ideologia**. São Paulo: Pioneira, 1969.

Império", em outras palavras, um sentimento mesmo de nacionalidade,²⁴ exigindo a montagem de um imaginário que mascara os antagonismos sociais e raciais constitutivos da sociedade brasileira, encobertos pelos encantos e brilho dos primeiros tempos da permanência da Corte em terras brasileiras.

Faz sentido então, para completar o conjunto de iniciativas que permitiriam ao Brasil também respirar "ares civilizatórios", a vinda da Missão Francesa em 1816, pois, desde o desembarque da corte em terras brasileiras, tornou-se necessária, além de uma reestruturação administrativa, uma transformação cultural. Afinal, um país com tal extensão, ainda mal provido de elementos civilizadores, com uma corte sem o luxo e os encantos além-mares, precisava, antes de tudo, segundo palavras do próprio D. João VI, dos "socorros da estética".²⁵ A medida tomada foi a criação da Academia Imperial de Belas Artes, de acordo com o decreto de 12 de agosto de 1816.

Por outro lado, com a chegada da corte portuguesa ao Brasil também se inicia uma história local propriamente dita.²⁶ Esse processo desencadeado por D. João VI é implementado sobretudo nos anos de 1830 e 1840, época conturbada

²⁴Por exemplo, a Abertura dos Portos, mediante a Carta Régia de Janeiro de 1808, contrariando o princípio monopolista, a redução da taxa sobre os produtos trazidos de Portugal em razão da pressão dos comerciantes portugueses e a elevação do Brasil, a terra onde vivia a Família Real, em dezembro de 1815, à categoria e graduação de reino, elevam juridicamente a importância do país. O novo *status*, na medida em que respondia aos desejos dos súditos brasileiros de ver o Brasil sair de sua condição de colônia, enfraquecia a onda de emancipação que corria o Novo Mundo. Entretanto, a ameaça da restauração do sistema monopolista exclusivista do comércio colonial, após o retorno de D. João VI para Portugal, a insegurança em relação às possibilidades de manutenção dos lucros obtidos, desde a Carta Régia de 1808, são sementes lançadas no solo fértil das lutas pela libertação da Colônia do seu jugo à Metrópole. Ver: MALERBA, Jurandir. **O Brasil imperial (1808-1889)**: panorama da história do Brasil no século XIX. Maringá: Eduem, 1999.

²⁵TAUNAY, Afonso de Escragnoille. **A missão artística de 1816**. Rio de Janeiro: MEC, 1956. (Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n.18). p.2.

²⁶SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.24. Essa autora ainda destaca: "Data dessa época a instalação dos primeiros estabelecimentos de caráter cultural – como a Imprensa Régia, a Biblioteca, o Real Horto e o Museu Real –, instituições que transformaram a Colônia não apenas na sede provisória da monarquia portuguesa, como em um centro produtor e reprodutor de sua cultura e memória".

na vida política brasileira, quando ocorreu o fim das Regências e a Decretação da Maioridade de Pedro II, que resultaria na centralização do poder.

Voltando ao exemplo da fundação do IHGB (que coincide com o momento de crise do Estado e a tentativa de consolidação do seu poder por esforço de centralização) e da velha Academia Imperial de Belas Artes, também não se dá por acaso a criação de outras instituições como, por exemplo, o Arquivo Público (1838) e o Museu Imperial (1842), igualmente frutos da necessidade da elaboração da memória e da preservação da história nacional.

É interessante destacar, ainda, a fundação do Colégio D. Pedro II em 1837, cuja missão era educar os filhos da elite nacional. Nada mais coerente, pois, quando tudo parece ter perdido sentido ou carece de significado, o domínio do imaginário e do simbólico é um lugar estratégico na construção em "moldes visuais" da história da nação brasileira. Evidentemente vinculada à interpretação oficial.

Por isso mesmo, no momento da independência política do país a missão do artista parece somar-se à do historiador: dar uma feição ao Brasil, colocando-o na marcha da civilização. E, ao afirmar sua feição civilizada, distanciar a monarquia brasileira da idéia de anarquia. Supomos que a missão do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro – no comando de um projeto de configuração da memória, de preservação e de exaltação da história da pátria – estende-se à Academia Imperial de Belas Artes.

Por isso, na tentativa de dar visibilidade à nova nação, desvinculada da "pátria" que ainda era portuguesa, indagamos: seriam os artistas, ao longo do século XIX, meros realizadores de uma simbologia que exibisse os heróis nacionais e seus feitos e persuadissem o público da sua grandeza? As representações iconográficas mais conhecidas dos heróis da Independência aproximam-se das interpretações históricas que se fez deles e de seus feitos? Ou foram simplesmente um espelho daquilo que os historiadores, do século XIX, elaboraram sobre seus líderes?

Assim, ainda que parcialmente, tentaremos situar os fatos políticos que balizaram a vinda da Família Real para o Brasil, em 1808. Aprofundando a

investigação, verificamos ainda que é praticamente impossível pensar a construção de um imaginário nacional sem evocar o ano de 1888, quando foi exposta, pela primeira vez, a tela de Pedro Américo, *Independência ou Morte*, em Florença. Esta pintura sintetiza a idéia de nação que o Império tentou sedimentar no pensamento e coração da sociedade brasileira. Tal recorte, portanto, permite-nos evidenciar o estreitamento dos laços entre política e arte – estética e (é) política – e da vinculação da Academia Imperial de Belas Artes com o IHGB na construção de uma imagem oficial *pari passu* a uma fala representativa da política imperial.

Pois bem, a partir da noção de iconografia pictórica como fonte histórica e parte integrante do conjunto de elementos simbólicos e materiais que representam uma nação, o Capítulo 1 tem como fio condutor da reflexão o conceito de representação construído por Louis Marin²⁷.

Para esse autor, a representação tem dupla função: "tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que a olha como sujeito que olha".²⁸ Sobre essa base, o ato de ler uma imagem é ao mesmo tempo assimilação da sua opacidade (do que não se vê) e da sua transparência (o que se quer mostrar). Ler é compreender a imagem naquilo que pretende exprimir, é indagar-se sobre os sentidos dessa construção, é apreender as configurações históricas e culturais, ideológicas e políticas desvelando o funcionamento refletido da representação. Ao expor aquilo que não se apresenta imediatamente na imagem "torna presente, o que faz conhecer".²⁹

Na visão de Marin, com a qual concordamos, é legítimo falar tanto em leitura de um texto quanto em leitura de um quadro, mas sempre levando "em conta

²⁷MARIN, Louis. **Opacité de la peinture**: essais sur la représentation au Quattrocento. Paris: Usher, 1989. (Collection Histoire et théorie de l'art).

²⁸MARIN, **Opacité...**, op. cit., p.73.

²⁹CHARTIER, Roger. **A beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Universidade, 2002. p.168.

o que, na página escrita ou impressa, transborda a própria leitura graças a elementos e efeitos de visualização ou de iconização que, embora sejam 'marginais', não são de modo algum inocentes".³⁰

Além de Louis Marin, outros autores, embora com perspectivas diversas, mas não necessariamente opostas, cujas pesquisas interessam, sobretudo, porque rejeitam a idéia da representação como mero reflexo da realidade, são Erwin Panofsky, citado anteriormente, e Carlo Ginzburg.³¹

Esses autores também jogam luz sobre um velho equívoco: a crença no realismo documentário, que tendia a apresentar o texto ou documento – rastro de um acontecimento – como a descrição fiel da realidade e também a idéia da visão como instrumento descritivo e não explicativo. Para os autores citados, a iconografia pictórica, como "objeto de civilização", não é simples reprodução passiva – objeto mimético – daquilo que alguém percebe, mas um sistema de significações: a obra de arte é um monumento representativo da civilização na qual foi produzida.

Conforme argumentam esses autores, o conhecimento não é um reflexo da realidade, uma duplicação fiel de uma parcela do real, mas uma representação elaborada por alguém e para alguém. Como representação é preñe de significados que nascem, exatamente, da subjetividade e da objetividade que carrega e que constituem as configurações sociais, políticas, conceituais próprias de um tempo ou de um espaço.

Deduzimos, nesse sentido, que a discussão em torno do conceito de conhecimento relaciona-se com a própria noção de representação e que não é neutra. Em verdade, muitas vezes esquecemos que a imagem também é um discurso por

³⁰MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. São Paulo: Edusp, 2000. p.19.

³¹GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.41-93.

meio do qual alguém tende a impor uma autoridade e legitimar uma visão e como tal carrega conhecimentos e desconhecimentos ao mesmo tempo.

Por isso, valendo-nos das reflexões de Ginzburg, rejeitamos as generalizações pretensamente seguras, pois "são demasiado freqüentes as articulações entre obra de arte e contexto postas em termos brutalmente simplificados".³² Como chama a atenção, é preciso ver a iconografia pictórica na sua complexidade, pois, embora silenciosa, é preta de significados. E, embora aspire à universalidade, as imagens são marcadas pelos interesses daqueles que as produzem.

Outros autores não menos importantes são: Norbert Elias³³ que, dirigindo sua atenção para o processo civilizatório, argumenta que a evolução dos gestos que definem os "costumes" é indissociável da evolução da sensibilidade, e Clifford Geertz³⁴ que, em razão das investigações realizadas sobre as práticas culturais, resultantes de interioridades enriquecidas por experiências, pensamentos e sentimentos de uma época, serão visitados a seu tempo.

Por último Hans Robert Jauss³⁵, que lançou as bases de uma "estética da recepção" que, como o nome indica, refere-se à forma como uma obra é recebida pelo público. A respeito da historicidade da obra (o que, de fato, nos interessa aqui),

³²GINZBURG, Carlo. **Indagações sobre Piero**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p.24.

³³Ver: ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 2v.

³⁴Duas obras de Clifford GEERTZ serão visitadas: sua **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000; e **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

³⁵Jauss valoriza a reação do leitor, seus julgamentos e suas expectativas diante das obras na época do seu aparecimento e posteriormente. Para ele, a vitalidade da obra estaria relacionada à sua capacidade de dialogar com o público através dos tempos. O leitor, nesse caso, é o agente da leitura, com seus gostos, idiosincrasias, repertórios e subjetividade, no entanto, ele é antes de tudo um ser coletivo. Com sua estética da recepção, procura entender os efeitos das obras e acontecimentos do passado sob a perspectiva do leitor contemporâneo e, para isso, leva em consideração o horizonte de expectativas segundo o qual um texto foi concebido e recebido no passado, para verificar de que maneira ela correspondeu ao que o leitor esperava dele e como este conseguiu compreendê-lo. (JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979).

Jauss afirma que a conexão entre uma obra literária e o contexto histórico não é nenhuma sucessão de fatos, existente por si mesma, e que esta existe, também, independente de um observador. Para esse autor, o acontecimento literário tão-só pode seguir atuando, entre os indivíduos da posteridade, quando se encontram leitores que queiram apropriar-se de novo da obra literária ou autores que queiram imitá-la ou superá-la.

É importante ressaltar que, embora a maioria dos teóricos da leitura tenha focalizado a literatura (como no caso desse autor), suas investigações podem ser aplicadas, também, às obras de arte e às demais formas de expressão artísticas.

Sublinhamos, ainda, como fundamentais ao nosso trabalho, as investigações de Jorge Coli, Cecília Helena de Salles Oliveira e Claudia Valladão de Mattos, sobre a iconografia pictórica do século XIX. Vale a pena frisar que Coli em *Como estudar a arte brasileira do século XIX*, por exemplo, afirma que é necessário pensar tanto a obra, no contexto cultural em que o artista se banha, quanto o olhar que a apreende e decodifica.³⁶ Cecília Helena de Salles Oliveira e Claudia Valladão de Mattos, em *O Brado do Ipiranga*, construíram um rico diálogo entre a Arte e a História, identificando fontes iconográficas e historiográficas em torno da formação de uma memória da Independência; advogam que *Independência ou Morte* constitui a representação iconográfica mais divulgada do episódio de Sete de Setembro de 1822.³⁷

Enfim, a partir desse *corpus* pretendemos mostrar, em especial, as conexões entre produção artística e o contexto histórico e social em que foi produzida; afinal, com a vinda da Família Real, o Brasil precisa civilizar-se.

É nessa perspectiva que se explicita a necessidade de pensarmos, no Capítulo 2, a cultura e a arte que tiveram vigência sob o Império, indagando: seria

³⁶COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX? In: **O Brasil redescoberto**. Rio de Janeiro, 1999. Catálogo da exposição.

³⁷OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (Org.). **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999.

nossa história intelectual e artística, em grande parte, resultante da importação de um ideário, de doutrinas, sobretudo de feição européia e simplesmente transpostos à realidade brasileira, ou essas idéias e doutrinas aqui se conformaram às condições de uma nova realidade?

A partir dessa problemática, abordaremos, sinteticamente, as correntes principais do pensamento literário e artístico à época que nos parece imprescindíveis à compreensão das nuances que adquire o Romantismo no Brasil.

Evidentemente, na impossibilidade de formular uma definição *a priori*, partimos de um conceito articulado à sociedade em que é produzido, para alcançar uma compreensão de seus sentidos. Tentaremos tornar explícito que o Romantismo, conforme observa Leite, "foi um movimento tão rico e tão contraditório e apresentou tantas variações nacionais e individuais, que é provavelmente inútil pretender defini-lo através de uma ou duas características".³⁸

Nosso ponto de partida, então, é a sua natureza multifocal: é uma escola, uma tendência, um evento sociocultural, um estado de espírito? Pensamos que é, ao mesmo tempo e separadamente, todas essas designações.

O Romantismo, como veremos, não é apenas uma configuração estilística ou a antítese do Classicismo, e o estilo, no sentido mais rico da palavra, não é apenas configuração de valores formais, mas também simbólicos.

É claro que a relação entre a arte e a política, muito vigorosa em terras brasileiras, explicita-se na clara cooperação entre artistas e intelectuais, não importando se neoclássicos ou românticos, vinculados ao Império e destes como mediadores de uma política civilizatória. Por isso, ainda será objeto de reflexão, no Capítulo 2, a herança neoclássica da Academia Imperial de Belas Artes que subjaz ao seu projeto de Pintura de História.

³⁸LEITE, D. M., op. cit., p.163.

A montagem de um imaginário é particularmente importante na construção simbólica de qualquer regime político, sobretudo em momentos de redefinição da identidade nacional. E, assim como o tema da independência em meados do século XIX ganhou destaque na historiografia, o Sete de Setembro, como momento fundador da Pátria, e o ato do Príncipe constituíram objetos privilegiados da Arte nacional.

Deparamo-nos, então, com uma outra problemática instigante: entre os criadores dessa iconografia celebrativa do novo Império do Brasil, quais artistas tornaram-se absolutamente úteis à construção de um imaginário nacional?

Para examinar essa questão, no Capítulo 3, tentaremos pensar a participação de Jean Baptiste Debret, Manoel Araújo Porto alegre³⁹ e Pedro Américo.

Mas, por que trataremos justamente desses artistas?

Primeiro, porque esses artistas abrem caminho para uma reflexão não apenas no âmbito das relações de poder e dominação em que estão inseridos, mas também fornecem uma interpretação do pensamento artístico à época. Em verdade, ao longo do século XIX, realizou-se uma iconografia que reflete traços, principalmente, do olhar estrangeiro e neoclássico de Jean Baptiste Debret (1768-1848), e do ideário romântico de Manoel Araújo Porto alegre⁴⁰ (1806-1879), da primeira geração de artistas brasileiros. E, da terceira geração, destacamos Pedro Américo de Figueiredo e Melo

³⁹Segundo Maria Orlanda Pinassi, um pouco antes de partir para o Rio de Janeiro, em 14 de janeiro de 1827, o artista e um dos três libelistas da revista Niteroy começa a assinar com o "topônimo Porto alegre com 'a' minúsculo". Ver: PINASSI, Maria Orlanda. **Três devotos, uma fé, nenhum milagre**: Nitheroy revista brasiliense de ciências, letras e artes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. p.38.

⁴⁰Foram encontradas fartas referências precisas e completas do artista em algumas obras, das quais destacamos: CAMPOFIORITO, Quirino. A missão artística francesa e seus discípulos 1816-1840. In: **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. v.2.; ANTUNES, de Paranhos. **O pintor do romantismo**: vida e obra de Manoel de Araujo Porto alegre. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943. Dados sobre sua vida e obra foram levantados em DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1989; da obra de TAUNAY, Afonso de Escagnolle. **A missão artística de 1816**. Rio de Janeiro: MEC, 1956. (Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n.18); outra obra já citada é a de PINASSI, Maria Orlanda. **Três devotos, uma fé, nenhum milagre**: Nitheroy revista brasiliense de ciências, letras e artes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

(1843-1905), em cuja obra *Independência ou Morte* está apresentada de forma sintética uma visão ideal e eterna do acontecimento que sintetiza a fundação nacional.⁴¹

Em segundo lugar, embora muitos artistas tenham se integrado a um circuito de produção e perpetuação da memória nacional, ampliando, assim, as fronteiras de circulação do saber histórico, um argumento-chave que desenvolveremos é que esses três artistas são fundamentais para explicar o processo de "importação", "assimilação" ou "tradução" de idéias européias.

E, ao tratar dessas três gerações, destacamos Victor Meirelles, autor da famosa tela *Primeira Missa*, partícipe da ruidosa querela de 1879⁴², que exemplifica de maneira lapidar que ambos estiveram na linha de frente no projeto de elaboração de uma pintura nacional.⁴³

É claro que nos deparamos com um problema: se ambos participaram de modo semelhante na produção artística da segunda metade do século XIX, cuja intenção era fundar uma arte nacional, forjada a partir das singularidades locais, vistas como padrões inconfundíveis de brasilidade, por que priorizar a atuação de Pedro Américo?

Pois bem, não é por outro motivo se não o fato de que Pedro Américo é o autor da obra que se tornou, senão a única, talvez a principal representação emblemática

⁴¹Ver: MATTOS, Claudia Valladão de. Imagem e palavra. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de. **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999. p.92.

⁴²A "questão artística" de 1879 é resultado de uma polêmica travada entre críticos favoráveis a Pedro Américo e sua *Batalha do Avaí* e Vitor Meirelles e sua *Batalha do Guararapes*. A crítica chegou, inclusive, a acusar de plágio a ambos os artistas. Dentre os autores que destacam a famosa querela, ver MELLO JR., Donato. **Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)**: algumas singularidades de sua vida e de sua obra. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. Ler principalmente o *Discurso sobre o plágio: uma tese singular*, p.69- 74.

⁴³Evidentemente, tratando-se da produção artística de gênero histórico, no século XIX, não podemos deixar de destacar o artista Victor Meirelles de Lima (1832 – 1903), também da terceira geração. Dentre suas obras, citamos: *Primeira missa* (1861), tela exibida com muito sucesso no *Salon* de Paris em 1861, *Batalha dos Guararapes* (1875-1879) e *Passagem de Humaitá*, c. 1868- 1870. Ver: COLI, Jorge. Primeira missa e a invenção da descoberta. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.107- 121.

do Sete de Setembro. Optamos, pois, pela pintura que dá visibilidade à invenção de um dos símbolos perenes da vida nacional: o imperador decretando a Independência.

Nossa tese é de que não são apenas três gerações artísticas singulares, mas sim três momentos angulares de um projeto de construção em moldes visuais da identidade nacional.

O primeiro momento, associado a Debret e à Missão Francesa, revela as particularidades de uma sociedade – assim como de sua população igualmente diversa – tão bem retratada nas imagens que compõem a sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicada em 1834.⁴⁴

Nesse sentido, pretendemos resgatar e, até mesmo, chamar atenção para algumas imagens da sua *Viagem pitoresca e histórica* que dão visibilidade, sobretudo, aos aspectos que "contribuem para uma visão do país como nação potencialmente civilizável".⁴⁵ Como integrante da Missão Francesa de 1816, durante seus 16 anos de permanência no Brasil, atuou como professor e dirigente da Academia Imperial de Belas Artes, participando diretamente da formação da primeira geração de artistas brasileiros. Foi também o idealizador e o responsável pelas duas primeiras exposições artísticas no país, nos anos de 1829 e 1830.

O segundo universo iconográfico, estreitamente associado aos grandes do Império, é voltado à construção de imagens que evocam ao mesmo tempo a singularidade e a grandeza da nova Nação. Nesse momento, a contribuição de Manoel Araújo Porto alegre é modular, pois seus escritos enfatizam a busca das dimensões particularizantes do Brasil de modo a inseri-lo no universo das nações modernas e ocidentais.⁴⁶

⁴⁴A edição original de *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* foi publicada em Paris, pela Firmin Didot et Frères, em 1834-1839. Para nossas reflexões utilizaremos a tradução brasileira com notas de Sergio Milliet, publicada em dois tomos pela Livraria Martins, de São Paulo, que data de 1949.

⁴⁵LIMA, Valéria. **Uma viagem com Debret**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p.49.

⁴⁶PINASSI, op. cit., p.28.

Sua atuação oferece elementos para o exame dos interesses em jogo, principalmente no espaço político onde os artistas disputam aceitação, reconhecimento e distinção. Antes de tudo, embora não possa ser colocado entre os maiores artistas brasileiros, Porto alegre é o idealizador de um projeto de iconografia brasileira, cujo objetivo era estender a arte, considerada um elemento civilizador, à juventude brasileira.

Em seu texto *Iconographia brasileira*,⁴⁷ publicado em 1856, sistematiza um conjunto de medidas que serviriam de substrato à implantação de um sistema de arte e, conseqüentemente, de um projeto de Pintura Histórica. De acordo com o pensamento de Porto alegre, é fundamental um referencial simbólico à nação – uma "coleção de imagens às quaes juntaria algumas noticias biographicas"⁴⁸ – a ser celebrado e perpetuado. Como um forte defensor de uma cultura nacional, afirma que a missão de artistas e intelectuais é elevar a imagem do Brasil colocando-o no mesmo patamar das nações vistas como mais consideradas do mundo.

No caso de Pedro Américo, seu quadro *Independência ou Morte* e seu texto *O Brado do Ypiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*⁴⁹, publicado pela primeira vez em 1888, mesmo ano da exposição, são provas cabais de sua visão artística e compreensão dos cruzamentos entre Arte e História.

Américo leva em consideração os desígnios da arte: a intenção moral da Pintura Histórica, as convenções da arte, os princípios do belo ideal. Por isso, cabe-nos indagar: seria este conjunto de informações, fundamental à montagem da tela, incorporado passivamente?

⁴⁷PORTO ALEGRE, Manuel de Araujo. *Iconographia brasileira*. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, Tomo XIX (Tomo VI da Terceira Série), n.23, p.349-354, 3.º trimestre de 1856.

⁴⁸PORTO ALEGRE, *Iconographia...*, op.c it., p.353.

⁴⁹Esse texto – *Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que o commemora pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Melo*, 1888 – foi reeditado na obra organizada por OLIVEIRA e MATTOS, op. cit.

Nossa discussão irá, pois, necessariamente, ser seletiva e deixará de lado outros artistas que mereceriam uma investigação mais completa, como é o caso de Victor Meirelles. Queremos destacar os principais contornos, as linhas mestras do projeto artístico-cultural de Pedro Américo já que sua obra e seus escritos são reveladores das suas influências artísticas internacionais, as lições aprendidas ao longo das viagens ao exterior que, em grande parte, foram financiadas pelos prêmios instituídos – por D. Pedro II – à Academia.

Por ora, basta-nos chamar a atenção para a participação desses artistas e suas contribuições na idealização de um imaginário de brasilidade.

Embora confrontados com diferentes versões dos fatos, eram chamados a ilustrar o pensamento do poder instituído e ao qual, muitas vezes, aderiam. Sob seus olhares – como se fossem as peças de um *puzzle* – fixou-se um imaginário comemorativo que testemunha os projetos de nacionalidade vitoriosos. Nesse sentido, o documento iconográfico, ao lado das biografias e das sínteses históricas escritas, foi instrumento não só de elaboração, mas também de assimilação de uma identidade nacional.

Por isso, no Capítulo 4, buscamos pensar como o Brasil, em razão de sua historicidade e dos seus bens simbólicos e materiais⁵⁰ ou das suas tradições,⁵¹ destaca-se e se apresenta às outras nações. Sem perder de vista as singularidades do processo de independência do Brasil – que evidentemente abordaremos de modo parcial –, nossa preocupação é indagar: quais representações da Independência serviram de fontes inspiradoras para os artistas, ao longo do século XIX?

⁵⁰THIESSE, op. cit., p.18.

⁵¹Ver nota 9.

A criação de uma identidade nacional prescinde de uma iconografia pictórica que dê visibilidade não só aos grandes eventos históricos, como as imagens de batalhas, os retratos de homens ilustres e seus feitos, mas também à paisagem nacional. Como veremos, os artistas retratam uma natureza que pouco a pouco era disciplinada e embelezada, fato que nos leva a indagar: qual paisagem, no caso do Brasil, é o resumo e emblema da nação?

Por outro lado, essa problemática, leva-nos a desvelar, primeiro, a crença de que o amor a terra levou D. Pedro I a permanecer no Brasil. E, segundo, repensar a "jornada libertadora" de D. Pedro que culminou no "Grito" às margens do riacho Ipiranga, pois, mais do que um eixo espacial, define-se aí um eixo político.⁵²

Também será tema do último capítulo: as exposições artísticas, sobretudo, pensadas como momentos de anúncio de lembranças transformadas, à maneira artística, em imagens válidas para todos. Como destacamos no início desta introdução, com atenção especial à exposição do quadro *Independência ou Morte*, na Itália. Essa exposição, além de ser um momento único para rememorar o primeiro imperador do Brasil D. Pedro I, como o grande herói da Independência, foi também uma ocasião especial à exibição da Monarquia.

A fixação desse momento, e não de outro, do acontecimento – o instante em que D. Pedro I às margens do Ipiranga pronuncia as palavras "Independência ou Morte!" – apresenta uma determinada roupagem carregada de significado ou de valor simbólico. Neste sentido, é um ensinamento, segundo Le Goff, cujo aspecto corresponde ao que é escolhido para ser mostrado do acontecimento. Como objeto de celebração "encarregado de simbolizar o invisível espacial ou temporal e de celebrar a unidade indivisa dos que partilham uma crença comum ou um passado

⁵²SANDES, Noé Freire. **A invenção da nação**: entre a monarquia e a república. Goiânia: Ed. da UFG: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2000. p.28.

comum",⁵³ *Independência ou Morte* produz e conserva um sistema de crenças. Pois bem, é preciso pensar: qual?

Daí, talvez, uma indagação permaneça até o final de nosso trabalho: assim como a Independência do Brasil não resultou exclusivamente de um gesto heróico de D. Pedro I e não se deu pela via da ruptura revolucionária com a Metrópole, mas por um processo que reflete mudanças importantes e também continuidades com relação ao período colonial, Pedro Américo apenas reproduziu um ideário político e cultural monolítico importado ou foi, pouco a pouco, incorporando às suas obras certos aspectos da originalidade social e política brasileira, de modo a estabelecer uma produção artística de cunho original, diferente da européia?

Por fim, ao problematizar os poderes e limites da representação do Sete de Setembro e do seu herói, em *Independência ou Morte*, pretendemos chegar àquilo que não foi revelado ou que ausente, em função das escolhas do artista, reclama seu desvelamento.

⁵³CHAUI, Marilena. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. 3.ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CAPÍTULO 1

AS REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS DO SÉCULO XIX: HISTÓRIA E CULTURA

Lugares e tempos sempre revelam sua humanidade, pois refletem traços singulares da experiência humana, sempre plena de representações sobre o cotidiano e o histórico, o banal e o heróico, o singular e o universal. Pois bem, é justamente sobre as representações – como parte do conjunto de elementos simbólicos e materiais que representam uma nação e como fonte histórica⁵⁴ – que trataremos inicialmente neste capítulo.

De acordo com Anne-Marie Thiesse, fazem parte do conjunto de elementos simbólicos e materiais que representam uma nação:

uma história que estabelece uma continuidade com os ilustres antepassados, uma série de heróis modelos das virtudes nacionais, uma língua, monumentos culturais, um folclore, locais eleitos e uma paisagem típica, uma determinada mentalidade, representações oficiais – hino e bandeira – e identificações pitorescas – trajes, especialidades culinárias ou um animal emblemático.⁵⁵

Conseqüentemente, pensar a contribuição da iconografia pictórica na formação de uma identidade nacional brasileira, enfoque aqui desenvolvido, exige um diálogo permanente entre os campos da História e da Arte, desnudando as "idéias-imagens através das quais a sociedade se dá uma identidade, percebe suas divisões, legitima seu poder, elabora seus modelos formadores".⁵⁶ Uma vez que a incorporação do legado iconográfico às pesquisas de antropólogos, sociólogos e

⁵⁴Existem, certamente, muitas maneiras diferentes de abordar a obra de arte. Mas, em razão de nosso objeto de estudo – a iconografia pictórica, do século XIX, como fonte de compreensão e de representação dos acontecimentos históricos –, a princípio, partimos da concepção de documento-monumento, de Le Goff, buscando evidenciar que uma obra de arte, mais que documento, em razão de sua especificidade, é monumento.

⁵⁵THIESSE, op. cit., p.18.

⁵⁶BACZKO, Bronislaw. **Les imaginaires sociaux**. Paris: Payot, 1984. (Mémoires et Espoir Collectifs). p.8.

historiadores, "permite a realização de profundos mergulhos no passado"⁵⁷, sem sombra de dúvida, essas representações globais não são gratuitas nem arbitrárias. E mais, como referências coladas à identificação também imaginária da história do passado que se pretende comum a todos, são inventadas.

Aliás, como bem observa Noé Freire Sandes, em sua obra *A invenção da Nação*, o ato de nossa emancipação política, por exemplo, recebeu grande dose de "invenção" histórica; contudo, isso não deve supor a idéia de falseamento.⁵⁸ O autor parte do pressuposto de que a construção da memória nacional, com o que concordamos, distancia-se quer do marco da fidelidade e da vivência, como pensado por Maurice Halbwachs⁵⁹, quer da preocupação com a veracidade e a objetividade postuladas pelo método científico.

Isso, longe de nos tranquilizar, aviva nossa desconfiança em relação ao que se apresenta como retrato de um determinado tempo e contexto, dos seus atores, artistas ou não, da sua arte e da sua política.

A imagem não é o retrato de uma verdade, nem a representação fiel de eventos ou de objetos históricos, assim como teriam acontecido ou assim como teriam sido. (...) A História e os diversos registros históricos são sempre resultados de escolhas, seleções e olhares de seus produtores e dos demais agentes que influenciaram essa produção. (...) Isso significa que as fontes nunca são completas, nem as versões historiográficas são definitivas. São, ao contrário, sempre lidas diversamente em cada época, por cada observador, de acordo com os valores, as preocupações, os conflitos, os medos, os

⁵⁷PAIVA, op. cit., p.13.

⁵⁸SANDES, op. cit., p.14. A História, para Sandes, "ganha assim contornos de um discurso mítico: a cada ano, lembramos o Sete de Setembro como marco do nascimento da nação independente. Faz parte do rito o debate sobre o significado da independência, ou seja, questiona-se a realidade da nossa soberania, debate circunscrito ao desejo de reinvenção da nação. Enfim, o rito comemorativo redefine o espaço simbólico no qual a nação emerge ora como dado historicamente constituído, ora como utopia a ser conquistada".

⁵⁹HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

projetos e os gostos. Fontes e versões carregam temporalidades distintas, porque são construídas e reconstruídas a cada época. Devo insistir que a História é sempre uma construção do presente e que as fontes, sejam elas quais forem, também. Elas são sempre forjadas, lidas e exploradas no presente e por meio de filtros do presente. Por isso as fontes também são construídas pelos historiadores, da mesma forma que ocorre quando são escritas as versões da história.⁶⁰

Cabe a nós, então, decodificar esse retrato, torná-lo o mais inteligível possível, mas, principalmente, tomá-lo como testemunha preta de vazios e de intencionalidades. A imagem, se representação, revela facetas da realidade, dimensões ocultas, perspectivas e, por isso, não se esgota em si mesma.

Além disso, como argumenta Alberto Manguel, "talvez todas as pinturas sejam, em certo sentido, um enigma".⁶¹ Entender, pois, por que algumas imagens continuam sendo referenciais, levou-nos a tentar encontrar os enigmas existentes nestas composições iconográficas.

Neste capítulo, portanto, esboçamos inicialmente um panorama histórico-cultural configurador do cenário onde este projeto de Pintura Histórica se desenvolveu, tomando como ponto de partida a vinda da Família Real em 1808, que impôs a necessidade de o Brasil civilizar-se, fazendo apelo à Missão Francesa (1816).

Por outro lado, com base no entrelaçamento dos acontecimentos históricos e culturais, um argumento-chave que desenvolveremos é que, a exemplo do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, era preciso "bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial".⁶² Nessa perspectiva, uma instituição voltada ao artístico ou à "invenção" de uma "estética brasileira", no momento da independência política do país, atrelou-se à necessidade

⁶⁰PAIVA, op. cit., p.19-20

⁶¹Ver MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.83.

⁶²NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: Educ, 1993. p.11.

de construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar os acontecimentos.

Ao engajarmo-nos nesse esforço de compreensão das principais problemáticas que perpassam as discussões, nas últimas décadas, começaremos pela reconsideração do próprio conceito de representação precisando seus contornos, buscando romper com a idéia de que os artistas apenas absorvem o que se passa diante deles. Esta problemática, aliás, leva-nos a retomar uma questão ainda vigorosa nas discussões referentes à teoria das representações: as articulações entre obra de arte e contexto, como afirma Ginzburg⁶³, postas de modo extremamente simplista.

O artista, em nosso entendimento, fornece uma interpretação que pode, muitas vezes, realçar a posição ou divergir da compreensão que o poder tem de si mesmo. Além disso, a compreensão do que é dito ou representado pela iconografia pictórica é, ao mesmo tempo, um processo contínuo de formação e conhecimento da sociedade e, embora implícita e quase que inconscientemente, um processo de compreender-se a si próprio.

Nesse sentido, devemos examinar as práticas de produção e apropriação destas mensagens evitando não apenas a falácia de tomá-las como supostas, mas também o mito de que uma mensagem será entendida do mesmo modo por todos os sujeitos em todos os contextos.

O processo de leitura ou de interpretação da imagem exige, como enfatiza Ginzburg⁶⁴, no mínimo, certo cuidado para não se usar a iconografia pictórica como "retrato fiel" da "realidade objetiva". Colocando isso com mais precisão, como discursos sempre evidenciam interesses dos grupos que as geram. Portanto, uma obra de arte, como argumenta esse autor, não é um simples pretexto cuja razão de ser restringe-se à investigação de uma realidade que lhe é exterior.

⁶³GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.24.

⁶⁴GINZBURG, **Mitos...**, op. cit., p.24.

Nesse caso, convém esboçar um breve panorama, precisando os diferentes usos e as aplicações possíveis do conceito de representação.⁶⁵

1.1 A ICONOGRAFIA PICTÓRICA COMO FONTE HISTÓRICA E PARTE INTEGRANTE DO CONJUNTO DE ELEMENTOS SIMBÓLICOS E MATERIAIS QUE REPRESENTAM UMA NAÇÃO

As investigações sobre iconografia e leitura descortinam fronteiras e imbricações existentes entre texto e imagem. Por outro lado, as discussões referentes à teoria das representações abrem caminho às reflexões pertinentes às tramas entre poder e dominação, seus pilares, suas premissas e os modos pelos quais são sustentadas.

É preciso, no entanto, além de estabelecer vínculos ou destacar o interesse contemporâneo dos sociólogos, historiadores e antropólogos pelo legado iconográfico como fonte documental, definir quais são os níveis e os campos de pertinência de um discurso, interrogando-se sobre as semelhanças e diferenças entre leitura de uma página e leitura de um quadro, nas quais o legível e o visível no quadro se ligam e se opõem de diversos modos.⁶⁶

O conceito de representação e o que se pode denominar "uma história social das representações, ou, se preferirmos, uma história das representações coletivas" – retomado no "contexto de renovações metodológicas que envolvem a pesquisa histórica"⁶⁷ no final dos anos 80, na França –, consolidam-se

⁶⁵RODRIGUES DA SILVA, Helenice. A história como "a representação do passado": a nova abordagem da historiografia francesa. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir. **Representações**: contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas (SP): Papirus, 2000. p.84.

⁶⁶MARIN, **Sublime**..., op. cit., p.20. Sobre a noção de leitura aplicada à pintura, ver o texto *Ler um quadro em 1639, segundo uma carta de Poussin* (p.19-37).

⁶⁷RODRIGUES DA SILVA, A história..., op. cit., p.82-83.

como complemento e como nova orientação da história cultural. Em resposta ao paradigma subjetivista em vigor no campo intelectual (a partir dos anos 80) e à perda de hegemonia da tradição dos *Annales*, a história das representações propõe introduzir novas escalas de análise, capazes de integrar ao social e econômico os atores sociais. Sem dúvida, o enfraquecimento do programa dos *Annales*, definido pela tríade "econômico, social, mental", impõe uma reação, embora tardia, por parte de seus herdeiros. Confrontados às incertezas metodológicas da disciplina, alguns dentre eles buscam novas alternativas.⁶⁸

Passou-se a incorporar, então, nas investigações principalmente as obras de arte. Contudo, além da confusão generalizada entre o sentido e o referente,⁶⁹ muitas vezes, por trás do discurso dominante – de que uma obra de arte tem seu sentido sempre atrelado ao assunto que representa e de que este sentido pode ser definitivamente identificável – uma outra problemática permanece latente: se a arte tem algo a dizer como representação de uma época, de que maneira ela o diz? E qual é sua forma peculiar de conhecimento da realidade?

A resposta pode parecer simples: ela o diz por meio de um procedimento singular, o artístico. Mas é preciso buscar em tudo o que já se escreveu algo mais a respeito desta singularidade. Em parte porque na leitura da arte não se supõe – ou pelo menos não se deve supor – a passagem mecânica da noção de leitura do "conteúdo" do texto para leitura do "conteúdo" da imagem, pois, o "conteúdo" de um e o de outro, em razão da especificidade do seu objeto de conhecimento e de seus métodos, apresentam-se sob uma forma específica. Assim, como usar a imagem na leitura de um determinado contexto sem perder de vista a sua especificidade e sem cair em articulações simplificadoras de obra de arte e contexto, conforme alerta o historiador Carlo Ginburg?

Isso nos leva diretamente às reflexões de Panofsky, porque este autor põe a nu a velha discussão forma *versus* conteúdo tornando claros os limites da tendência

⁶⁸RODRIGUES DA SILVA, A história..., op. cit., p.82.

⁶⁹BOIS, Yve-Alain. Viva o formalismo (bis). In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia. (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p.246.

muito criticada de construir-se conhecimento por meio da utilização da dimensão imagética como mera ilustração de textos verbais.⁷⁰

Sob a premissa da superação do "imperialismo das fontes escritas", percebe-se em muitas pesquisas no campo das ciências sociais, fundamentadas em Panofsky, uma clara opção pelas fontes iconográficas e pela interpretação do significado ou conteúdo intrínseco da obra. É exemplar, neste caso, a investigação de Ronald Raminelli, sistematizada em *Imagens da Colonização*.⁷¹ Filiando-se à metodologia do Instituto Warburg, ele propõe uma reflexão partindo do confronto texto-imagem, caso raro, entre nós, como lembra Laura de Mello e Souza, ao prefaciar esta obra.

Seu argumento-chave pode ser sintetizado assim: "Se texto e imagem podem dizer a mesma coisa, freqüentemente discrepam."⁷² Em outras palavras, para esse autor, perde-se da vista que a representação não se conforma plenamente ao projeto que está na sua origem. Por exemplo: "o índio enquanto forma, como figura, possui um significado, um sentido, diferente daquele das narrativas de viagens. Há um descompasso entre o índio das telas e o índio dos viajantes e dos cronistas".⁷³ Isso quer dizer que, embora os discursos histórico e imagético se interpenetrem, nunca se fundem, são singulares e, muitas vezes, diferem. Por isso, não se pode delegar a este tipo de material um caráter meramente decorativo: a forma reforçando o conteúdo, muito menos colado à estrutura explicativa; a forma representando-o em imagem.

Estendendo esse raciocínio a nossa tese, outra pesquisadora cuja investigação podemos relacionar, ainda que de modo indireto, à nossa investigação

⁷⁰FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira. **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas (SP): Papirus, 1998. p.12.

⁷¹RAMINELLI, Ronald. **Imagens da colonização**: a representação do índio de Caminha a Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

⁷²RAMINELLI, op. cit., p.155.

⁷³RAMINELLI, op. cit., p.155.

é Lilia Moritz Schwarcz.⁷⁴ Assim como Ronald Raminelli, em seu livro *As barbas do imperador*, também se vale desta perspectiva metodológica. Ao fazer a opção pelo conceito de iconografia de Panofsky, ela argumenta que, no caso de sua pesquisa,

importa pouco refletir sobre a qualidade pictórica das iconografias ou, por exemplo, sobre a relevância artística das obras da Academia Imperial de Belas Artes. Ao contrário, abrindo-se mão de qualquer pretensão crítica, ou de avaliação da maior ou menor qualidade das obras, a opção é restringir a abordagem ao conceito que Panofsky deu à iconografia: o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras. Mais interessante é recuperar o que este tipo de documento tem a nos dizer enquanto representação de uma época.⁷⁵

Há uma prevalência do conteúdo intrínseco ou mensagem das obras na leitura da iconografia pictórica nos seus argumentos, por isso, vamos considerá-los por um instante.

Fundamentada em Panofsky, Lilia Schwarcz utiliza-se de um farto acervo iconográfico – prioritariamente constituído por retratos – propondo-se a examinar as potencialidades desse acervo como representação. Ao desenvolver sua argumentação, diz optar pela investigação do "significado intrínseco" dos retratos abrindo "mão de qualquer pretensão crítica, ou de avaliação da maior ou menor qualidade das obras".⁷⁶

Em que pese seu argumento de que não cabe a esse tipo de investigação qualquer pretensão crítica, no caso da iconografia, cabe lembrar que, se quisermos romper com o caráter meramente decorativo e colado ao conteúdo da imagem, é fundamental um estudo das influências artísticas de seu autor. Em nosso entendimento, "a qualidade pictórica" e a "relevância artística", no seu sentido mais amplo, não são aspectos decolados da razão de ser da imagem ou do que ela quer nos dizer como representação de uma época. E, neste ponto, discordamos da autora. Pensamos

⁷⁴SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁷⁵SCHWARCZ, **As barbas...**, op. cit., p.32.

⁷⁶SCHWARCZ, **As barbas...**, op. cit., p.33.

que, para detectar se texto e imagem dizem a mesma coisa é preciso mergulhar na imagem procedendo a uma interpretação tanto de sua forma como de seu conteúdo.

Para justificar nossa posição retomamos Panofsky, quando afirma que o que está em jogo não é o que se vê aparentemente na imagem, mas a sua intenção, o que essa imagem quer comunicar.

Para chegar ao conteúdo ou significado da imagem, segundo Panofsky, parte-se da sua intenção, que pressupõe a maneira como este objeto é dado. Seguindo esse raciocínio, Panofsky propõe-se a definir as características ou qualidades que diferenciam o significado ou o conteúdo da forma. O ato de "confrontar" significa simplesmente colocá-los em patamares contrários, o que não implica afirmar qualquer grau de superioridade, importância ou relevância de um ou de outro como elemento mais ou menos explicativo da obra de arte na sua totalidade.

Para a análise de uma obra de arte, Panofsky destaca três níveis distintos no seu tema ou significado: o primeiro nível é o da identificação das formas; o segundo é o factual, no qual se dá a percepção de que uma forma ou uma imagem é uma invenção a partir de convenções ou características composicionais como qualidades inerentes a ela; e o terceiro refere-se ao domínio dos princípios subjacente a este objeto, seu "algo mais". Seus argumentos evidenciam que os elementos representacionais são fundamentais para a compreensão de uma imagem como imagem, no entanto, a forma ou a aparência não vem em primeiro lugar.

De acordo com o que propõe para analisar uma obra de arte, é necessário, a partir da descrição temática, alcançar seu conteúdo intrínseco ou seus valores simbólicos.⁷⁷ Por meio da descrição do tema ou conteúdo, sua pretensão é chegar

⁷⁷Panofsky parte do aspecto factual para chegar à interpretação do significado intrínseco da obra, que contém três níveis de leitura: o primeiro, tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional; o segundo, tema secundário ou convencional; e o terceiro, significado intrínseco ou conteúdo. Ao tratar do conteúdo intrínseco da obra, Panofsky não desprezou sua dimensão formal (PANOFSKY, op. cit., p.50-53).

ao significado constituído pelo mundo dos valores simbólicos, e para isto advoga a necessidade de uma história dos sintomas culturais.

Essa correspondência entre as formas simbólicas e os valores culturais é o eixo central do pensamento de Panofsky. Ele argumenta, então, em favor de uma história dos sintomas culturais: a compreensão da "maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos".⁷⁸

Assim, quando afirma que a iconografia "é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma"⁷⁹, contrariamente ao que pressupõem muitos pesquisadores, não está considerando um pólo em detrimento do outro. Sua preocupação central é, primeiramente, definir a distinção entre tema ou significado, de um lado, e forma, de outro. Portanto, esse autor não privilegia, apenas contrapõe significado e forma. E é nesta distinção entre forma e significado que reside a base de seu método.

Em verdade, ao descartar em seu método – denominado iconografia – uma abordagem da imagem restrita à forma, busca entendê-la pelo modo como é ela constituída: o estilo.

É justamente o procedimento estilístico do artista, o estilo como instrumento ou *medium* – ao mesmo tempo sensível e inteligível – que possibilita a compreensão dos significados simbólicos. É por isso que a perspectiva não é apenas uma técnica, para Panofsky, ela é uma "forma simbólica" resultante da interação entre um conteúdo intelectual e um modo sensível de representação. A perspectiva, como quaisquer transformações formais da representação, não é mera transposição de um olhar atemporal, mas uma construção histórica.⁸⁰

⁷⁸PANOFSKY, op. cit., p.82-83.

⁷⁹PANOFSKY, op. cit., p.47.

⁸⁰PANOFSKY, op. cit., p.78.

Por outro lado, o significado ou conteúdo intrínseco, para Panofsky, é essencial, enquanto os outros dois tipos de significado – o primário ou natural e o secundário ou convencional são fenomenais. O fenômeno da representação está ligado diretamente à percepção, no entanto, o que é percebido não é necessariamente a mesma coisa representada pela imagem e nem mesmo idêntico ao que foi percebido na representação.

A leitura dos significados das imagens só é possível dentro de um contexto histórico-cultural específico, responsável pela atribuição de significados a partir de uma dada linguagem representacional, também construída historicamente. De acordo com esta concepção, no caso da leitura de um quadro em vez de privilegiar-se quer o conteúdo, quer a forma, partindo das relações entre a arte, a ciência, a filosofia etc., a estratégia é estabelecer a medição das duas facetas: de um lado, tudo aquilo que interno à moldura constitui a obra, ou seja, o seu espaço semântico, suas estratégias formais. E, de outro, tudo o que for externo à moldura da obra contribui para a realização da sua dimensão epistemológica "(o mundo, a história, a luta de classes, a biografia, a tradição, todo o resto)".⁸¹ Ou seja, para desestruturar esta construção e analisar as condições de produção de uma obra de arte, retomando uma velha perspectiva marxista, a estratégia é a análise tanto dos aspectos ideológicos quanto dos sociais e econômicos. Contudo, essa mediação é de ordem ideológica, mas, se a forma é sempre ideológica, é primeiramente formal.⁸²

Nessa perspectiva, a obra de arte não é simples reprodução passiva daquilo que alguém percebe, mas um sistema de significações: "A obra de arte significa a civilização onde foi produzida".⁸³

⁸¹BOIS, op. cit., p.248.

⁸²BOIS, op. cit., p.248.

⁸³NEIVA JR., E. **A imagem**. São Paulo: Ática, 1994. p.35.

Deve-se, portanto, ser prudente com a idéia de que ler a narrativa histórica por trás de um quadro significa ler precisamente o seu conteúdo. De certa forma, é preciso superar a idéia da visão como instrumento descritivo e "a crença no realismo documentário, que tendia a apresentar o texto ou documento – rastro de um acontecimento – como a descrição fiel da realidade"⁸⁴, como observa Helenice Rodrigues da Silva.

Isso não significa que as imagens, assim como as histórias, não nos informem.⁸⁵

Pensando desta maneira, tal como o faz Alberto Manguel, também indagamos:

Mas qualquer imagem pode ser lida? Ou pelo menos, podemos criar uma leitura para qualquer imagem? E, se for assim, toda imagem encerra uma cifra simplesmente porque ela parece a nós, seus espectadores, um sistema auto-suficiente de signos e regras? Qualquer imagem admite tradução em linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa, com N maiúsculo?⁸⁶

Manguel afirma que as narrativas, formalmente, existem no tempo, enquanto as imagens, no espaço. As molduras, nesse sentido, encerram as imagens em uma superfície específica, mas as palavras escritas, diferentemente das imagens, rompem os limites da página, e mesmo a capa e a "quarta capa" de um livro não determinam os limites de um texto. As imagens, no entanto, apresentam-se a nós nos limites de sua moldura. Mas, segundo esse autor, isto não significa que com o passar do tempo não possamos estendê-la melhor por meio de combinações e associações com outras imagens.⁸⁷

É desse ponto que partimos para começar a ver uma imagem: dos livros de arte, dos catálogos que podem nos informar sobre as escolas e os estilos de diferentes épocas e contextos. Podemos, ainda, conhecer o pintor, saber quais foram

⁸⁴RODRIGUES DA SILVA, A história..., op. cit., p.81.

⁸⁵MANGUEL, op. cit., p.21.

⁸⁶MANGUEL, op. cit., p.21.

⁸⁷MANGUEL, op. cit., p.25.

suas principais influências, partindo do repertório já incorporado ou do que já vimos ou já conhecemos.

Manguel, para a compreensão da imagem como narrativa, ainda acrescenta:

Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos. (...) Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio de arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.⁸⁸

A esse respeito, Vovelle afirma que "a imagem, no sentido mais amplo do termo, transmite um testemunho privilegiado, tanto direto como oblíquo, massificado ou único". A imagem, bem como todas as suas facetas constitutivas – o que contém a moldura e o que, em razão das escolhas do artista, oculta –, tornou-se parte integrante da elaboração de um discurso, que não pode prescindir dela.⁸⁹

Uma vez que a imagem é o "suporte gráfico do imaginário coletivo", ela "reflete as agitações do tempo". Mesmo assim, ela não se reduz a uma "evocação simplificadora da relação dialética entre a mentalidade de uma época, por mais conturbada que seja, e as formas de expressão que esta produz".⁹⁰

Enfim, embora a concepção de que o artista apenas recolhe e interpreta o fato ainda possa encontrar ressonância, como se pode deduzir, conteúdo e forma não são sinônimos; portanto, é preciso investigar os significados das representações. Afinal, como testemunha, que relata e que contribui para construir o acontecimento em toda a sua espessura política, social e cultural permite-nos explorar e conhecer um certo tempo e espaço culturais.

⁸⁸MANGUEL, op. cit., p.27.

⁸⁹VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na história**: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. São Paulo: Ática, 1997. p.31.

⁹⁰VOVELLE, op. cit., p.31.

Como alerta Bois,⁹¹ não estamos interessados em categorizar e analisar a iconografia, como um sistema simbólico fechado em si mesmo. Ao contrário, interessa-nos os usos das representações artísticas, tendo em vista os contextos sócio-históricos específicos nos quais são produzidas, persistem e servem para estabelecer e sustentar relações de dominação. Diríamos mesmo que, na esfera da investigação histórico-cultural, em que estamos procurando entender o uso da iconografia, tudo o que temos são interpretações múltiplas que ora se desafiam mutuamente, ora se complementam, porém sempre estabelecidas e sustentadas no fluxo histórico.

Mas isso não é tudo. É preciso realçar que as definições de arte são, como alerta Maria José Justino, “quase sempre empobrecedoras”.⁹² Aliás, diante da “difícil tarefa de encontrar uma definição geral para a arte”, a autora sugere:

Antes de recorrer às muitas definições tradicionais e às de nosso tempo, comecemos por dizer o que não é arte. Arte não pode ser confundida com a moral, com a religião, com a ciência, tampouco pode ser reduzida à ideologia. Do mesmo modo, a arte não é o reflexo do real, da verdade, ou mesmo da vida. É mais do que reflexo. A arte é o real; é uma forma do ser: é vida. (...) Tradicionalmente, a definição de arte oscilou entre afirmar que a arte é um fazer, arte é beleza, arte é forma, arte é comunicação, arte é representação. Ou ainda, nos tempos modernos, entende-se a arte como uma forma especial de conhecimento ou de expressão.⁹³

⁹¹Conforme chama atenção Bois, uma "erosão da confiança dos jovens pesquisadores em relação aos métodos tradicionais", embora tenha gerado alguns modismos, também possibilitou "dinamizar o debate, levantar a hipoteca da pasmaceira universitária e revelar a natureza polêmica do campo denotado história da arte", não recaindo em práticas de pesquisa no campo da arte restritas "a um simples trabalho de arquivamento" (BOIS, op. cit., p.245).

⁹²JUSTINO, Maria José. A admirável complexidade da arte. In: CORDI, Cassiano et al. **Para filosofar**. 3.ed. São Paulo: Scipione, 1999. p.193.

⁹³JUSTINO, op. cit., p.192-193.

Isso não significa que reprovamos ou invalidamos as definições e, novamente, recorrendo a Justino, concordamos com a autora quando afirma:

Elas são necessárias, particularmente para o estudioso do fenômeno artístico. Cabe-nos apenas afirmar que é uma ilusão tomar uma definição particular para abranger todo o universo da arte. (...) Sem dúvida, todas essas definições de arte envolvendo beleza, verdade, forma, expressão são sempre históricas, uma vez que estão ligadas a um universo de valores culturais. Parece-nos impossível uma definição geral e única que dê conta da própria universalidade da arte e de toda a experiência artística em todos os tempos. Toda definição exige uma situação no espaço e no tempo.⁹⁴

É importante enfatizar, ainda, conforme aponta Manguel, que não há nenhuma narrativa, "definitiva ou exclusiva" quando se trata de imagem. E isso nos leva a tentar, a partir do diálogo permanente com o acervo iconográfico, "por meio de ecos de outras narrativas, por meio de ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico",⁹⁵ destrinçar a narrativa que uma imagem encerra.

Aplicando-se essa reflexão ao problema da leitura das representações artísticas, podemos de antemão esclarecer a dupla finalidade da representação: "tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que a olha como sujeito que olha".⁹⁶ O ato de ler uma imagem, nesse sentido, é ao mesmo tempo assimilação da sua opacidade, isto é, do que não se vê, e da sua transparência, o que se quer mostrar. Ler é compreender a imagem naquilo que ela pretende exprimir, é indagar-se sobre os sentidos dessa construção, é apreender as "figuras e configurações históricas e culturais, ideológicas e políticas"⁹⁷, desvelando o "funcionamento refletido da representação" para expor aquilo que não se apresenta imediatamente na imagem.⁹⁸

⁹⁴JUSTINO, op. cit., p.199.

⁹⁵MANGUEL, op. cit., p.28.

⁹⁶MARIN, **Opacité...**, op. cit., p.73.

⁹⁷MARIN, **Opacité...**, op. cit., p.10.

⁹⁸CHARTIER, op. cit., p.168.

Sobre essa base, é legítimo falar tanto em leitura de um texto quanto em leitura de um quadro, mas sempre levando "em conta o que, na página escrita ou impressa, transborda a própria leitura graças a elementos e efeitos de visualização ou de iconização que, embora sejam 'marginais', não são de modo algum inocentes".⁹⁹

Em toda pesquisa sobre representação histórica, percebe-se que a imagem, deixando de ter função coadjuvante ou meramente decorativa, passou a ocupar o seu devido lugar ao lado do documento escrito. Sinal evidente dessa prática de inclusão de outros tipos de material, principalmente iconográficos, é o rompimento com a exclusividade das fontes escritas, denominada por Le Goff "imperialismo dos documentos escritos".¹⁰⁰

Para esse autor, os "materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador".¹⁰¹ O documento, então,

É antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. (...) qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro (...) e (...) falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.¹⁰²

Seguindo esse raciocínio, se o documento reflete determinada "arrumação", cujo processo implica seleção e coordenação das peças, como em um *puzzle*, de

⁹⁹MARIN, **Sublime**..., op. cit., p.19.

¹⁰⁰LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: ROMANO, Rugiero (Org.). **Enciclopédia Einaudi**. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v.1. p.95-106.

¹⁰¹LE GOFF, op. cit., p.95.

¹⁰²LE GOFF, op. cit., p.103-104.

modo que possa preencher o fim a que se destina, a iconografia como objeto social é um sistema de interpretação que, permeado por outras interpretações, representa um interesse. Nessa perspectiva, "se trata de construir un verdadero aparato de significado. El discurso, en definitiva, es el mundo explícito de la representación".¹⁰³ E, como todo discurso, não é inofensiva ou inocente, assim como não são neutras a intervenção e a posição do historiador e do artista.

Diante disso, podemos afirmar que a iconografia ocupa um lugar estratégico na construção de sistemas de interpretação e conhecimento da realidade, e que o artista propõe, por meio de procedimentos artísticos, certo ordenamento à realidade. No entanto, assim como aquilo que vemos em uma imagem tem por substrato o que sabemos, "a reconstituição da realidade não passa de uma inferência, de uma dedução: ela é o fruto de uma construção subjetiva; em outras palavras, ela reflete o ponto de vista daquele que a relata".¹⁰⁴ E sob essa montagem há uma ordem que é ao mesmo tempo cultural e social, formal ou estilística.

Por consequência, a exemplo da fotografia, a imagem democratizou a realidade. Ou, como questiona Manguel, "a fabricou?". Com esta pergunta, rompe-se com a velha crença na fidelidade do registro fotográfico, deixando claro que o mundo, diferentemente da fotografia, não tem uma moldura.

Mesmo assim, muitas vezes, esquecemos que um documento tanto escrito quanto iconográfico "podem suprimir (e suprimem) informações a partir da própria obra, por meio da mão contida do artista, e também, em certas ocasiões, a partir de fora da obra, por meio da mão coercitiva de um censor oficial".¹⁰⁵ Outras vezes, retomando Raminelli, texto e imagem, embora possam dizer a mesma coisa,

¹⁰³ARÓSTEGUI, J. Símbolo, palabra y algoritmo. Cultura e historia en tiempo de crisis. In: CHALMETA, P. et al. (Org.). **Cultura y Culturas en la Historia**: Quintas Jornadas de Estudios Históricos. Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea de la Universidad de Salamanca. Salamanca: Universidad, 1995. p.213.

¹⁰⁴RODRIGUES DA SILVA, A história..., op. cit., p.81.

¹⁰⁵MANGUEL, op. cit., p.92.

frequentemente divergem, não se conformando plenamente ao projeto que está na sua origem.¹⁰⁶

Neste ponto, voltando à velha problemática discurso formalista *versus* discurso sociopolítico, ao acentuarmos a dicotomia conteúdo-forma,¹⁰⁷ chamamos atenção para as dicotomias subjetividade-objetividade, individualidade-coletividade, indivíduo-sociedade, razão-emoção que matizam as velhas e novas perspectivas teórico-metodológicas centradas na leitura e na interpretação da iconografia em contextos históricos específicos e que dão origem às pesquisas de Panofsky.

E, embora já se tenha avançado muito nas pesquisas relativas ao campo da História da Arte, buscando na leitura de um quadro apreender a sua singularidade, algumas confusões precisam ser esclarecidas.

A primeira, como destacamos anteriormente, refere-se à passagem mecânica da noção de leitura do conteúdo do texto para leitura do conteúdo da imagem, esquecendo-se que, se a arte diz algo, ela o diz por meio de um procedimento singular. Uma pintura "não é mera duplicação – mediante imagens, parábolas ou símbolos – do que a ciência e a filosofia – mediante conceitos – já nos dão".¹⁰⁸ Portanto, se a arte é uma forma peculiar de conhecimento e não tem a pretensão de rivalizar, duplicando em imagens, o discurso histórico, é preciso refletir sobre a especificidade desse conhecimento.

¹⁰⁶RAMINELLI, op. cit., p.9.

¹⁰⁷PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984. Sobre a questão, leia-se o texto *Conteúdo e forma*, no qual o autor apresenta pensadores e concepções que fundamentam essa secular oposição. Ao finalizar a reflexão, observa: "Hoje a oposição entre as duas correntes poderia ser representada, de um lado, pela escola semântica, que se preocupa com esclarecer o que a arte significa e quer dizer, e atribui às obras de arte características senão referenciais, denotativas, representativas, pelo menos emotivas, conotativas, presentativas, e, de outro lado, por todas as correntes que insistem em afirmar que a arte não 'quer dizer' nada, mas é, essencialmente, produção de objetos" (p.56).

¹⁰⁸VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. **As idéias estéticas de Marx**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p.35.

Para Vázquez,

a arte como conhecimento da realidade pode nos revelar um pedaço do real, não em sua essência objetiva, tarefa específica da ciência, mas em sua relação com a essência humana. Há ciências que se ocupam de árvores, que as classificam, que estudam sua morfologia e suas funções; mas onde está a ciência que se ocupa das árvores *humanizadas*? Pois bem; são precisamente estes os objetos que interessam à arte.¹⁰⁹

Mas, se a arte e a ciência são maneiras singulares de conhecimento, para que serve esse novo conhecimento?

Para responder a essa pergunta, central à problemática da leitura da imagem, é necessário lembrar que a especificidade da arte não reside na sua capacidade de aproximar ou de distanciar as formas e figuras da realidade. Em verdade, a iconografia pictórica só pode ser conhecimento caso parta da realidade, quer interior, quer exterior, para "fazer surgir uma nova realidade, ou obra de arte".¹¹⁰

Os objetos não humanos representados artisticamente não são pura e simplesmente objetos representados, mas aparecem em certa relação com o homem; ou seja, revelando-nos não o que são em si, mas o que são para o homem, isto é, humanizados. O objeto representado é portador de uma significação social, de um mundo humano. Portanto, ao refletir a realidade objetiva, o artista faz-nos penetrar na realidade humana.¹¹¹

No entanto, essa concepção de arte como forma de conhecimento, tão cara ao marxismo, viu-se reduzida, durante muito tempo, ao conceito de representação na arte a uma tendência particular de realismo. Por isso, ao caracterizar a arte como meio de conhecimento da realidade humano-social, é necessário problematizar a sua forma específica de refletir essa realidade, rechaçando uma segunda confusão: a redução da forma na arte a um elemento decorativo, baseada na crença de que a forma é simplesmente duplicação em imagem da narrativa histórica.¹¹²

¹⁰⁹VÁZQUEZ, op. cit., p.35.

¹¹⁰VÁZQUEZ, op. cit., p.36.

¹¹¹VÁZQUEZ, op. cit., p.35.

¹¹²VÁZQUEZ, op. cit., p.33.

Devemos observar ainda que a interpretação do conteúdo de uma pintura não se restringe à análise do que se vê do tema ou da mensagem das obras de arte. Por isso, não basta apelar às formas visíveis da realidade exterior, à figura, para que se possa ler uma pintura. É preciso superar a idéia de que ela é espelho da aparência da realidade ou cópia fiel das figuras exteriores, e a noção de representação restrita à figuração. Pois, como se afirmou anteriormente, na representação pictórica o artista absorve as figuras e formas reais, chegando a uma síntese superior. Portanto, a representação não é "propriamente figuração, mas transfiguração". Em outras palavras, representar "é colocar a figura em estado humano".¹¹³

Além disso, ao separar forma e conteúdo na análise das obras de arte, esquecemos, muitas vezes, que a arte é conhecimento na medida em que é criação: "O conhecer artístico é fruto de um fazer; o artista não converte a arte em meio de conhecimento copiando uma realidade, mas criando outra nova".¹¹⁴

Mas, além da ênfase no conteúdo, muitas vezes visto como "simples assunto ou argumento tratado, que podia ser um objeto natural a ser representado, uma história a ser contada ou um sentimento a ser cantado",¹¹⁵ devemos complementar essa reflexão acerca da inseparabilidade entre conteúdo e forma na imagem considerando uma outra confusão, denominada por Pareyson de teoria do "ornato". Nesta concepção, a forma é "vista na *perfeição exterior* da obra, isto é, no esmero técnico e estilístico com que se tratava e se deveria tratar um determinado argumento, isto é, naqueles valores formais nos quais reside a qualidade técnica da obra e que a distinguem das outras obras não artísticas que, por ventura, tenham os mesmos conteúdos".¹¹⁶

¹¹³VÁZQUEZ, op. cit., p.43.

¹¹⁴VÁZQUEZ, op. cit., p.36.

¹¹⁵VÁZQUEZ, op. cit., p.36.

¹¹⁶VÁZQUEZ, op. cit., p.53.

Na teoria do "ornato", embora se mantenha a inseparabilidade de forma e conteúdo, segundo Pareyson, a arte restringe-se a uma roupagem exterior, a mero exercício técnico, "a uma questão de preceituário". Sob esse ponto de vista, a união de forma e conteúdo é simplesmente uma junção: "a forma se acrescenta ao conteúdo, vindo-lhe de fora e, por isso, permanecendo-lhe exterior; o assunto poderia ser tratado de modo não artístico e a forma artística é um ornamento que o embeleza".¹¹⁷ Ainda nessa vertente, quando a ênfase recai sobre o conteúdo, "fazer arte significa 'formar' conteúdos espirituais, dar uma configuração à espiritualidade, traduzir o sentimento em imagem, exprimir sentimentos".¹¹⁸

Pareyson argumenta que essa concepção encerra o perigo da desvalorização do "aspecto físico e sensível da obra de arte"¹¹⁹, pois a forma é entendida apenas como uma configuração conseguida por meio de formas, cores, linhas. Perde-se de vista com isso que as obras de arte nem sempre representam objetos ou exprimem sentimentos.¹²⁰

Podemos concluir que, ao fim e ao cabo, permanece uma oposição ou uma ênfase, quer no conteúdo, quer na forma. E, embora de acordo quanto à inseparabilidade de forma e conteúdo, ambos os lados discordam em relação à perspectiva adotada, que é ora a do conteúdo, ora a da forma.¹²¹

Mas, a operação artística, como bem observa Pareyson, implica dois processos: "um processo de *formação de conteúdo* e um processo de *formação de matéria*, uma relação conteúdo-forma e uma relação matéria-forma".¹²²

¹¹⁷PAREYSON, op. cit., p.53.

¹¹⁸PAREYSON, op. cit., p.54.

¹¹⁹PAREYSON, op. cit., p.54.

¹²⁰PAREYSON, op. cit., p.54.

¹²¹PAREYSON, op. cit., p.54.

¹²²PAREYSON, op. cit., p.57.

Na unidade forma-conteúdo, a personalidade do artista, colocada sob o signo da arte, "torna-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa de arte, ou melhor, modo de formar, isto é, estilo". O estilo, nessa perspectiva, muito mais do que um procedimento técnico é a maneira como "a personalidade e espiritualidade do artista" tornam-se conteúdos de arte, a ponto de a "forma, entendida como matéria formada, ser inseparável dele". Por isso,

se a forma é uma matéria formada, o conteúdo não é outra coisa senão o modo de formar aquela matéria: o que não significa degradar o conteúdo espiritual em mero valor formal, volatilizando-o e rarefazendo-o na abstração de uma forma pura, mas antes carregar as inflexões formais de graves sentidos, estendendo o dever e a capacidade de exprimir e de significar a todos os aspectos da obra, dos assuntos aos temas, das idéias aos valores formais, todos resultantes dos gestos operativos do estilo. ¹²³

Ao destacarmos essa argumentação, nosso principal objetivo é esclarecer que a inseparabilidade não quer dizer absoluta correspondência entre forma e conteúdo, nem mesmo "plena concordância com a realidade objetiva tal como existe fora e independente do homem".¹²⁴

Para além disso, apropriar-se do sentido de um quadro exige uma reflexão sobre os procedimentos formais: uma compreensão e interpretação dos cânones estéticos de determinado momento histórico, mas também pela consideração, podemos dizer, dos cânones políticos de determinado momento histórico que só podem ser apreendidos a partir da compreensão de que a narrativa histórica, como um discurso, é também representação.

Evidentemente, "a arte é filha do seu tempo", portanto, historicidade e singularidade; compreender seus significados é indagar o que ela contém do processo histórico, o que alcança como representação artística da realidade humano-social.

O que está em jogo, quando se trata da imagem como representação, é a noção de reflexo. Retomando Manguel, uma imagem, como um reflexo no espelho,

¹²³PAREYSON, op. cit., p.57-58.

¹²⁴PAREYSON, op. cit., p.58.

traz em si mesma aquilo que representa; contudo, há uma diferença fundamental entre ambos: uma coisa é a imagem e outra é o modelo. A imagem de alguém, nesse sentido, por mais que se assemelhe ao seu modelo, ainda assim é uma representação.

De onde, também, a atenção dada por Marin aos aspectos reveladores do funcionamento refletido da imagem: a moldura, ao cenário, aos ornamentos. Dar atenção ao quadro e a partir das dimensões transitiva e reflexiva da representação ver "os modos particulares da articulação da opacidade (a dimensão reflexiva da representação) e da transparência (sua dimensão transitiva). Enfim, "as figuras e configurações históricas e culturais, ideológicas e políticas que singularmente essa articulação assumia em determinada obra, em determinada encomenda, em dado programa".¹²⁵

Concordando com Marin, são essas facetas absolutamente indissociáveis da representação que passam a primeiro plano na leitura. Concluímos, então, estendendo essa perspectiva ao nosso estudo, que é preciso romper, ao mesmo tempo, com o absoluto do texto sem materialidade nem historicidade, chamando atenção para os sentidos encarnados nas formas, às relações da forma com a significação.

A partir desse *corpus*, podemos dizer que as representações artísticas condensam as visões e os gostos da sociedade e são construídas, é claro, sob as marcas do artístico e do político. É o caso do indígena como nosso herói lembrado em prosa, versos e pinturas românticas, assim como dos "heróis" da pátria, não importando se "brasileiros" ou não, por exemplo, o primeiro Imperador do Brasil que, associado ao 7 de Setembro, terminou por se configurar no grande herói dessa data transformada em nacional.

¹²⁵MARIN, *Opacité...*, op. cit., p.10.

As comemorações dos 150 anos de Independência, por sinal, intentam relembrar a figura de Pedro I reconvertido em herói da nação:

a ditadura militar, com a anuência do governo português, trasladou o corpo deste herói nacional, recebendo-o com uma parada militar, aceno de bandeirinhas verde-amarelas, crianças em seus uniformes escolares, militares com suas roupas de gala. Os restos mortais de D. Pedro I, sobre um carro de combate urutu, desfilaram pelas avenidas de São Paulo até chegar ao mausoléu no Ipiranga, como se o herói reencontrasse seu gesto maior, o ato de fundação da nação brasileira no grito da Independência aí proclamado. Duplica-se no presente a imagem do herói e do fato passados, celebrando-os e, novamente, unindo-os. Para os brasileiros, a imagem heróica de D. Pedro sobrepuja a do imperador. Em 1972, o herói reinou na festa da Independência.¹²⁶

Por outro lado, o culto ao passado por meio de ritos comemorativos mantém viva uma memória histórica. A esse propósito, parece-nos significativo o episódio da doação, em 1835, do coração de Imperador Pedro I à cidade do Porto.¹²⁷

Parece que o momento exigia um aparato, afinal era o "coração" de um dos mais ilustres antepassados, aliás, um coração "real". Mas, quando o governo brasileiro, 150 anos após a Independência, insistiu em trazer de volta o "coração" de D. Pedro I, seus apelos foram em vão. Portugal não cedeu essa relíquia para sua exibição no Brasil que, ironicamente, foi o centro do Império português no século XIX. Apesar dos protestos do governo brasileiro, a relíquia continuou guardada a "sete chaves" em Portugal.

¹²⁶SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria coroada**: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831. São Paulo: UNESP, 1999. p.37.

¹²⁷Segundo relatos: "com pompa, circunstância, cortejo, sob pálio, a câmara do Porto recebeu, agraciada, o coração real, num estojo de veludo preto e dentro de um vaso de prata dourado que até hoje permanece na capela-mor da Igreja da Lapa". Ver: SOUZA, I. L. C., **Pátria coroada**..., op. cit., p.37-38.

Toda história oficial faz apelo ao ritual simbólico; nesse caso, a dimensão quase litúrgica que circunscreve a doação do coração de D. Pedro I¹²⁸ e o esforço do Brasil para trazer não só o "corpo", mas também o "coração" do herói nacional, são provas cabais que mostram a força da simbologia nacional e seus usos pelo poder.

Pelo reforço de comemoração, consegue-se ainda elevar, muitas vezes, o retratado a um *status* histórico do qual nem sempre foi merecedor.

E, se desta maneira adoramos [os cristãos] as santas imagens, considerando-as e seu representado *per modum unius* (como falam os escolásticos), não há dificuldade, pois, a adoração que se dá à figura é da mesma qualidade e grau que aquela que se dá ao figurado; e, assim, adora ambas as coisas com adoração de culto; do mesmo modo que, quem respeita ao rei vestido de púrpura, respeita também a púrpura; aquele como razão principal e esta como coisa complementar.¹²⁹

E, embora seja imensa a diferença entre o modelo e sua representação, fazendo uma comparação entre D. Pedro I e a idolatria de sua imagem, seu "corpo" ou "coração" – a exemplo dos cristãos¹³⁰ que, quando abraçam e beijam as imagens de Jesus e de seus santos, "fazem de conta" que abraçam e beijam o próprio Cristo e os mártires da Igreja – parece evidente que nesses momentos comemorativos o representado e sua imagem tornam-se um só.

A princípio, com a transferência da sede da Monarquia para o Brasil, em 1808 – fato político que impõe de imediato a criação não só de um novo aparato administrativo, mas também cultural que evidencia o processo de uma futura independência –, o Brasil colônia passa a fazer parte do cenário mundial. Nesse sentido,

¹²⁸Segundo relato da autora, o próprio imperador, ao morrer, em 1834, como D. Pedro IV, doou "seu coração à *mui leal cidade do Porto*, que, *heroicamente*, sediou a sua batalha contra o miguelismo e ancorou sua vitória. Na hora de sua morte, ao distribuir seu legado, D. Pedro brindou essa cidade com o que de melhor podia deixar de herança: seu próprio corpo, o que é também um modo de indicar sua noção de um bom governante". Ver: SOUZA, I. L. C., **Pátria coroada...**, op. cit., p.37-38.

¹²⁹PACHECO, Francisco. A arte da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura**. São Paulo: Editora 34, 2004. v.2. p.86-87.

¹³⁰Esse exemplo é citado por PACHECO, op.c it., p.86.

a montagem de um imaginário iconográfico é uma das medidas liberalizantes necessárias para dar ao Brasil uma forma civilizada.

Evidentemente que o "processo civilizatório" que tem início nesse momento no território brasileiro visa superar a imagem de obscuridade na qual o Brasil, em razão da experiência de colônia, ainda estava mergulhado. Afinal, com a vinda da Família Real é preciso cingir o Brasil com os "ornatos da civilização", lapidar uma ordem social nutrida em outra: a política. Era preciso, antes de tudo, tornar a cidade do Rio de Janeiro, sede do governo, digna de abrigar a corte e, mesmo, aformosé-la. Inscreve-se aí a necessidade, chamada por D. João VI, de "socorros da estética". É o que passaremos a analisar.

1.2 A VINDA DA FAMÍLIA REAL EM 1808: O BRASIL PRECISA CIVILIZAR-SE

A vinda da Família Real e da corte portuguesa em 1808, a Abertura dos Portos pelo Príncipe Regente D. João (apenas uma semana após sua chegada, ainda em Salvador), em 1815, a elevação do Brasil à categoria e graduação de Reino e, por fim, a Independência em 1822, são momentos históricos singulares que marcaram o processo de uma autonomia política. Aliás, é praticamente impossível pensar a construção da identidade nacional¹³¹ sem evocá-los.

Retornando à questão da transferência da Família Real para o Brasil, apesar das tentativas de Portugal de manter-se neutro no conflito anglo-francês, a fuga foi inevitável, e a solução: transmigrar para a mais rica de suas colônias para não cair nas mãos das tropas napoleônicas. Podemos imaginar as horas finais em Lisboa: em meio ao pânico e alguns salamaleques, no cais de Belém, às margens do Tejo, a Família Real e toda a Corte embarcam apressadamente. Ao chegar a

¹³¹Nos seus estudos sobre o "caráter nacional brasileiro", Dante Moreira Leite, embora argumente que as "datas não devem ser consideradas com muito rigor" e que é preciso cuidado para não se "cair numa esquematização improdutiva", utiliza-se de alguns marcos históricos: de 1500 a 1822, de 1822 a 1880, de 1880 a 1950, de 1950 a 1960. Ver: LEITE, D. M., op. cit.

Salvador, no litoral nordestino (janeiro de 1808), a corte¹³² foi recebida com celebrações pela população baiana, em grande parte negra e mulata. Apesar dos preparativos para pôr em funcionamento o aparelho administrativo que dá à Colônia ares de "capital do Império", o choque cultural vivido pela Família Real parece inevitável.

O estranhamento é tal que a maioria da população, excluída de qualquer participação e sem compreender os acontecimentos, assiste a tudo passivamente. Para os habitantes de Salvador, depois do período festivo da acolhida, a cena deve ter sido, no mínimo, incompreensível: "uma rainha louca, um regente obeso e milhares de cortesãos desalinhados e consternados com o novo mundo que viam diante de si, depois dos suntuosos palácios de Portugal".¹³³ Mas, a realeza portuguesa, embora impressionada com a situação precária da cidade (em particular, das acomodações), imediatamente confisca as melhores casas da Bahia.¹³⁴

Ainda na Bahia, apenas uma semana após sua chegada em Salvador, D. João decreta, em Carta Régia de 28 de janeiro de 1808, a Abertura dos Portos às "nações amigas", favorecendo, assim, uma nação em especial, mais uma vez, a Inglaterra. Contudo, essa medida também põe fim ao monopólio comercial e a trezentos anos de Sistema Colonial. Com a extinção do exclusivismo português desmorona o "pacto colonial",¹³⁵ benefício que atinge primeiramente a Inglaterra. O Rio de Janeiro transforma-se na porta de entrada de produtos manufaturados para abastecer não só o Brasil, mas também as regiões do Rio da Prata e da costa do Pacífico.

Por outro lado, são beneficiados os proprietários rurais produtores de bens – principalmente, de açúcar e de algodão – que passam a vender sem as restrições

¹³²A corte na sua viagem de Lisboa para o Brasil sobrevive a tormentas e infestações de piolhos que atacaram inclusive a Família Real. Ver: SKIDMORE, Thomas E. **Uma história do Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.58.

¹³³SKIDMORE, op. cit., p.58.

¹³⁴SKIDMORE, op. cit., p.58.

¹³⁵Ver: MALERBA, **O Brasil...**, op. cit.

do antigo sistema colonial. Mas, essa medida não contentou a todos; por exemplo, os comerciantes portugueses, inconformados com a perda do mercado exclusivo, passaram a exigir do governo uma redução de 16% para os produtos trazidos de Portugal.

Tudo isso põe a nu o sentido das medidas de D. João, evidenciando que não foi a simpatia do regente pelo ideário liberal, então em voga, ou pelo liberalismo econômico, que explica a Abertura dos Portos. Essa medida justifica-se pela situação preocupante de Portugal, cujo comércio estava interrompido pela invasão francesa no território metropolitano. Enfim, como afirmamos anteriormente, não isolar o Brasil do mundo requer sua abertura à navegação internacional¹³⁶, e, como outras medidas, esta é também uma medida necessária ao poder da corte.

Outra consequência da vinda da corte é a necessidade de um novo aparato administrativo na Colônia, resultando na fundação da Junta de Comércio, Agricultura, Fábrica e Navegação do Brasil, na criação da Real Fábrica de Pólvora, na instalação da Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica, contribuindo para a dinamização de várias atividades, principalmente no Rio de Janeiro.

Isso significa que D. João VI não transfere para o Brasil somente a sua corte, mas também o domínio metropolitano, e, embora a implementação de muitos desses órgãos seja apenas um transplante do que havia em Portugal – como a Mesa do Desembargo do Paço ou o Conselho da Fazenda –, não podemos esquecer que é necessário, também, acomodar um número sem fim de fidalgos aqui chegados.¹³⁷

¹³⁶MALERBA, **O Brasil...**, op. cit., p.9.

¹³⁷De imediato, inúmeros imóveis foram desapropriados pela Coroa para alojar os milhares de cortesãos e burocratas recém-chegados, terras férteis são concedidas a colonos estrangeiros que pretendessem se fixar no Brasil. Além da criação de alguns órgãos, também se prevê a isenção do serviço militar aos trabalhadores de fábricas e manufaturas. A implementação de outros órgãos, por sua vez, tem por justificativa a necessidade de se empregar os milhares de fidalgos aqui chegados. Afinal, qual a utilidade, por exemplo, da mesa do desembargo do Paço ou do Conselho da Fazenda? Sobre a questão ver: MALERBA, Jurandir. **A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

A Colônia não só respira novos ares, mas também assiste à montagem de um conjunto de instituições existentes apenas na Metrópole. Visto por outro ângulo, esse enorme aparato é fundamental após 1822, já que essa estrutura suportaria a constituição da nova Nação no que diz respeito à sua administração.

Assim, podemos concluir que se todas essas medidas favorecem, de um lado, o fluxo de toda sorte de mercadoria – chapéus, cervejas engarrafadas em barris, caixas de vidro, cerâmicas etc. –, de outro, exigem a importação de uma certa "civilização" como, por exemplo, o refinamento dos modos de comer, com o uso de garfo e faca.¹³⁸ A elite volta-se para a Europa, principalmente para a Inglaterra e para a França: por intermédio dos ingleses desembarcou o gosto por residências bem divididas, mais higiênicas e distantes do centro da cidade e por produtos superiores em qualidade – cristais e vidros, louças e porcelanas, painéis de ferro.

Em verdade, desde o desembarque da corte em terras brasileiras, tornou-se necessária, além de uma reestruturação administrativa, uma transformação cultural. Nesse sentido, como afirmamos anteriormente, a fundação de algumas instituições como, por exemplo, da Real Biblioteca e da Imprensa Régia em 1810, e a inauguração do Real Teatro de São João permitiriam ao Brasil também respirar "ares civilizatórios". Foi providenciado até mesmo um compositor e maestro, Marcos Antônio Portugal, que assumiria as funções de mestre da Capela Real e da Real Câmara, em 1811.¹³⁹

Contudo, para completar esse conjunto de iniciativas, era fundamental a criação de uma instituição de aprendizagem artística e técnico-profissional. Seu objetivo: prover o Brasil de elementos civilizadores por meio dos "socorros da estética".¹⁴⁰ E uma medida, nesse sentido, foi tomada: a criação da Escola Real das

¹³⁸MOTA, Carlos G. **1822**: dimensões. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.229.

¹³⁹MALERBA, **O Brasil...**, op. cit.

¹⁴⁰TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.2.

Ciências, Artes e Ofícios, de acordo com o decreto de 12 de agosto de 1816. Isso se deve a D. João VI e a Antônio de Araújo de Azevedo, Conde da Barca, emigrado com a Família Real, considerado um dos portugueses mais cultos de seu tempo.¹⁴¹

Começamos, então, analisando o significado dos "socorros da estética" para o Brasil que, a nosso ver, tornaram-se um empreendimento perfeitamente legítimo, indispensável. Cabe explicitar o porquê. É o que veremos a seguir.

1.3 O APELO À MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA (1816): OS "SOCORROS DA ESTÉTICA"

A criação da identidade nacional está, sem dúvida, ligada a transformações econômicas e políticas, acompanhadas de mudanças culturais que refletem senão a importação, ao menos a "absorção" de novos modos de expressão artísticos. As matizes do Neoclassicismo francês são transportadas, com a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816.

O grupo sob a direção de Joachim Lebreton, Secretário Perpétuo da Classe ou Academia de Belas Artes do Instituto Real da França, era formado pelo pintor histórico Jean Baptiste Debret, pelo arquiteto Auguste-Henri Victor Grandjean de Montigny, pelo paisagista e pintor de história Nicolas-Antoine Taunay e seu irmão, o escultor Auguste-Marie Taunay, pelo gravador de medalhas Charles Simon Pladier; por François Ovide, especialista em mecânica; Charles Henri Lavasseur e Louis Simphorien Meunier, especialistas em estereotomia, discípulos e ajudantes de Grandjean de Montigny e François Bonrepos, escultor ajudante de Auguste-Marie Taunay. Além dos artistas, em razão do plano de fundação de uma escola de ofícios mecânicos, vieram também o mestre serralheiro Nicolas Magliori Enout, o mestre ferreiro e perito em construção naval Jean Baptiste Level, e Louis-Joseph (pai) e

¹⁴¹TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.8.

Hippolythe Roy (filho), carpinteiros e construtores de carros e, ainda, Fabre e Pilitié, surradores de pele.¹⁴²

O objetivo da Missão Artística era edificar um Sistema de Belas Artes no Brasil e, de acordo com Taunay, "abrir nova era à arte brasileira". A idéia era "aproveitar", de imediato, as aptidões técnicas em benefício do país, implantando uma "educação artística com caráter oficial".¹⁴³ No entanto, embora faltasse no Brasil "um instituto teórico-prático de aprendizagem artística e técnico-profissional", esperou-se até 1826 para ver uma escola, desses moldes, iniciar, oficialmente, suas atividades.

Para compreender as razões dessa demora, é necessário destacar alguns dos acontecimentos ocorridos desde 1815, quando começaram as negociações para a contratação do grupo de artistas e artífices, para a fundação de uma escola de "ciências, artes e ofícios".

Durante os anos 1815 e 1816, as negociações ficaram a cargo do Conde da Barca, mas sua tarefa passou às mãos do Marquês de Marialva.¹⁴⁴

Pois bem, trazidos no veleiro norte-americano Calpe, os membros da Missão aportaram no Rio de Janeiro em março de 1816 e foram acolhidos oficialmente pelo Conde da Barca e pelo Marquês de Aguiar. Em carta coletiva de 5 de abril de 1816, assinada por Debret, Pradier, Montigny e os dois Taunay, os artistas recém-desembarcados agradeciam a Brito os cuidados e a atenção de D. João e dos seus ministros, reafirmando o compromisso assumido: "Assim, o

¹⁴²Ver: CAMPOFIORITO, Quirino. A missão..., op. cit.

¹⁴³TAUNAY, **A missão**..., op. cit., p.18.

¹⁴⁴Antônio de Araújo de Azevedo, Conde da Barca, sucedeu ao Conde de Linhares, Ministro da Marinha e Domínios Ultramarinos, de 1814 até sua morte em 1817; foi interinamente Ministro da Guerra e dos Assuntos Estrangeiros e também Presidente do Real Erário. O Marquês de Marialva era, à época, embaixador extraordinário de Portugal junto à Corte de Luís XVIII e Estrifeiro Mor do Reino (TAUNAY, **A missão**..., op. cit., p.8- 9).

nosso dever é consagrar integralmente os nossos talentos respectivos à ilustração do belo reino de Sua Magestade".¹⁴⁵

Prontamente instalados, com suas despesas correndo por conta do governo, os esforços para a fundação de uma instituição de ensino artístico pareciam, enfim, coroarem-se de êxito mediante o decreto de 12 de agosto de 1816¹⁴⁶, que criava a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Conforme teor do decreto, ficou estabelecido:

Atendendo ao bem comum que provém aos meus fiéis vassalos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos da administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, maiormente neste Continente, cuja extensão, não tendo ainda o devido e correspondente número de braços indispensáveis ao amanho e aproveitamento do terreno, precisa dos grandes socorros da estética para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar do Brasil o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos; fazendo-se portanto necessário aos habitantes o estudo das Belas Artes com aplicação referente aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusas luzes das ciências naturais, físicas e exatas; e querendo para tão úteis fins aproveitar desde já a capacidade, habilidade e ciência de alguns dos estrangeiros beneméritos, que têm buscado a minha real e graciosa proteção para serem empregados no ensino e instrução pública daquelas artes: Hei por bem, e mesmo enquanto as aulas daqueles conhecimentos, artes e ofícios não formam parte integrante da dita Escola Real das Ciências e Ofícios que eu houver de mandar estabelecer; se pague anualmente por quartéis a cada uma das pessoas declaradas a relação inserta neste meu real decreto, e assinada pelo meu Ministro e Secretário de Estados dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, a soma de 8:032\$000 [oito contos e trinta e dois mil réis] em que importam as pensões, de que por efeito de minha real munificência e paternal zêlo pelo bem público dêste Reino, lhes faço mercê para a sua subsistência, pagas pelo Erário Público, cumprindo desde logo cada um dos ditos pensionários com as obrigações, encargos e estipulações que devem fazer parte a base do contrato, que, ao menos pelo prazo de seis anos, hão de assinar, obrigando-se a

¹⁴⁵TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.19.

¹⁴⁶O documento foi transcrito na íntegra em TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.18-19. Também foi transcrito em MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. **O ensino artístico**: subsídios para sua história. Rio de Janeiro: [s.n.], 1938.

cumprir quanto fôr tendente ao fim da proposta instrução nacional das belas artes e ofícios mecânicos. O Marquês de Aguiar, do Conselho de Estado, Ministro Assistente ao Despacho, encarregado interinamente da Repartição dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, assim o tenha entendido, e faça executar com os despachos necessários. Palácio do Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1816. Com a rubrica de Sua Majestade.¹⁴⁷

Diante de tal empenho, não é de estranhar a demora de 10 anos para pôr em funcionamento uma instituição considerada tão importante?

Segundo Taunay, dentre os motivos da demora pode-se incluir a hostilidade de Maler, diplomata que representava a França na Corte de D. João VI, e sua total desconfiança em relação a Lebreton. O Cônsul Geral, desde o desembarque dos artistas, usou de toda a sua influência para impedir, principalmente, a nomeação de "um antigo republicano". Para todos os efeitos, Lebreton era um "servidor fidelíssimo de Napoleão I, e correligionário daqueles que haviam forçado Sua Majestade Fidelíssima a embarcar para a América".¹⁴⁸ Tentou de todas as maneiras impedir a nomeação, no entanto, foi derrotado, e Lebreton assumiu o cargo de diretor do Instituto Artístico, até sua morte em 1816. Para substituí-lo foi nomeado Henrique José da Silva, pintor português, recém-chegado de Lisboa e protegido do Ministro Targini, Visconde de São Lourenço.

Isso ocasionou novas desavenças, agora entre o corpo de professores da Academia (todos franceses) e o novo diretor, que tentou de todas as maneiras demonstrar que a Missão Artística "não passava de mero agrupamento de aves de arribação, choldra de pobres diabos a quem acudira a idéia de 'fazer a América' e jamais convocada por inspiração régia como alardeada".¹⁴⁹ Para Henrique José da Silva, a data do decreto de fundação da Escola (agosto de 1816), posterior à data da chegada da Missão Artística ao Brasil (março de 1816), comprovava que a idéia da fundação de uma Escola Artística, no Rio de Janeiro, e da vinda de um grupo de artistas franceses fora plano de Lebreton e não do governo português, no Brasil.

¹⁴⁷TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.19.

¹⁴⁸TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.22.

¹⁴⁹TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.22.

Esse argumento encobria a razão pela qual Henrique José da Silva era contrário à contratação de artistas franceses. Para o diretor português, o Brasil não precisava recorrer a estrangeiros, pois entendia que, em Portugal, se encontrariam profissionais notáveis. Estava enganado, e a precariedade do ensino das Belas Artes em Portugal, à época, parece comprovar a impossibilidade de contar com artistas portugueses.¹⁵⁰

Embora não pelas mesmas razões, outras vozes, contrárias à fundação da Escola, uniram-se às de Maler e de Henrique José da Silva, o novo diretor da Escola. É o caso de Ferdinand Denis que, comentando sobre a vinda dos artistas franceses, escreveu na sua obra *Le Brésil*:

É contudo indispensável confessá-lo, talvez que o Brasil, liberto do regime colonial, não tivesse ainda suficientemente aparelhado para colher tôda a utilidade possível de semelhante instituição; e o pensamento que presidira ao seu estabelecimento, não detendo de antemão em nenhum plano sólido, da chegada daqueles artistas obteve, talvez, do governo menos proveito que os particulares, que souberam compreendê-los, e aos quais infundiram pelo menos algum gosto para as artes.¹⁵¹

Outras opiniões divergentes são as de Francisco Solano Constâncio,¹⁵² Oliveira Lima¹⁵³ e também de Spix e Martius, que, em sua obra *Viagem pelo Brasil*,

¹⁵⁰Por exemplo, a "Casa do Risco" fechou quando a Corte se mudou para o Brasil. Também é exemplar a "Aula Régia de Desenho e Arquitetura", fundada por D. Maria I, em 1785, que passou a funcionar apenas em 1800, assim mesmo, contando com apenas dois professores (um de arquitetura e um de desenho e seus substitutos) e com um número inferior a 15 alunos nos seus cinco anos de curso. A "Academia do Nu", "tivera a mesma sorte, ficando perdidos todo material escolar e as valiosas cópias em gesso trazidas da Itália". Sua reabertura ocorreu só depois de 1820. A "Aula Régia de Escultura" também se debatia com a falta de alunos, contando com apenas um professor, pois, fundada em 1800, tivera em 1806 três alunos e, apenas um nos anos de 1812, 1813 e 1817. Era a única escola que os discentes tinham direito a material escolar e ainda a uma remuneração diária de dois a dez tostões. Ver: TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.46-47.

¹⁵¹Ferdinand Denis apud TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.48.

¹⁵²Na sua obra *D. João VI no Brasil* afirmava que o Brasil precisava mesmo era de artífices. Ver: TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.48.

¹⁵³Autor da obra *História do Brasil, desde o seu descobrimento por Pedro Álvares Cabral até a abdicação do Imperador D. Pedro*, publicada em 1839. Ver: TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.48.

declaravam-se contrários à contratação. Para os viajantes estrangeiros, "melhor teria sido preparar o terreno com a estabilidade econômica e com o desenvolvimento das artes mecânicas, deixando-se para mais tarde o estudo superior das artes".¹⁵⁴ Era, nessa perspectiva, incoerente ensinar belas artes em um país onde faltavam os pilares de civilização e de economia que lhe eram necessários.¹⁵⁵

Ora, ao defender a necessidade da contratação de mestres de ofícios mecânicos, Henrique José da Silva esquecia-se que a Missão trouxera sete artífices (práticos em mecânica) e, apenas, cinco artistas ou professores de "arte pura".¹⁵⁶ O próprio nome dado à instituição – "Real Escola das Ciências, Artes e Ofícios" – já revelava uma preocupação com um ensino técnico-profissional, por parte de seus idealizadores.

Para D. João VI, os "socorros da estética" significavam principalmente a promoção e a difusão da "instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados (...) aos empregos públicos de administração do Estado que, reorientados para as atividades técnicas e industriais, resultariam na subsistência, comodidade e civilização dos povos".¹⁵⁷ Em outras palavras, a instauração da corte no Rio de Janeiro

¹⁵⁴Johann Baptista von Spix, zoólogo e Kal Friedrich Philipp von Martius, botânico, fizeram extensas explorações pelo Brasil, no período de 1817 a 1820. A viagem permitiu a Martus construir uma primeira visão do complexo campo das culturas e línguas aborígenes do território brasileiro e estabelecer uma discussão sobre alguns dos problemas fundamentais da etnologia brasileira. A viagem é descrita nos três volumes da *Reise in Brasilien* (Munique, 1823-1931). Ver: BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio (Dir.). O Brasil monárquico. In: **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difel, 1985. Tomo II, v.3. p.428.

¹⁵⁵BARATA, Mario. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. O Brasil Monárquico. In: **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difel, 1982. Tomo II, v.3.

¹⁵⁶Parece evidente, nesse contexto, o conflito entre a proposta de se estabelecer as bases de uma política cultural mais pragmática (o desenvolvimento das profissões técnicas e científicas) e as premissas de um ensino de orientação predominantemente artística: as Belas Artes. No caso do Brasil, ensino de "arte pura" refere-se à escultura e à pintura, principalmente, em uma clara oposição às artes decorativas ou aplicadas, como a cerâmica, a ourivesaria e as atividades técnicas e industriais em geral (TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.48).

¹⁵⁷TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.2.

exigia homens preparados para fixar e consolidar uma ordem social e urbana que refletisse os novos ares. Além dos valores e comportamentos condizentes com a nova sociedade de corte, que levassem a "boa sociedade" à civilização, era preciso transformar uma terra selvagem em um espaço civilizado, em outras palavras, aformosear a cidade. A estética, assemelhando-se à noção de civilidade, revela um sentido principalmente de "urbanidade"¹⁵⁸.

Nesse caso, os "socorros da estética" serviriam para dar verossimilhança a uma certa política da aparência, característica das "sociedades de corte", de modo a despertar o Brasil de sua modorra secular.¹⁵⁹ Os artistas, ao assumirem o compromisso de contribuir para a formulação de uma imagem da "realidade nacional" no sentido de levar a "boa sociedade" de corte, por seu estilo de vida "civilizado", a se diferenciar da velha elite colonial, ainda muito presa a seus costumes tradicionais, assumiam acima de tudo a "missão" de priorizar as particularidades que distinguiam o Brasil de seu antigo colonizador.¹⁶⁰

Parece evidente a necessidade de uma "Escola de Ciências, Artes e Ofícios" e, em virtude da habilidade política e estética de seus membros, dinamizar a vida cultural da corte carioca, participando ativamente nas decorações das festas públicas, dos salões de baile e das coreografias. Assim, a Missão Francesa destinava-se a colaborar, do ponto de vista artístico, na implementação de uma produção voltada para a criação de retratos e de monumentos.

¹⁵⁸A definição de "civilidade" exprime bem esse modo de ser. De acordo com Norbert Elias, a corte não é um lugar, porém um modo de ser que apresenta uma dupla faceta: primeiro, um modo de ser, incorporado as maneiras de ver, sentir, gestos que modelam a sensibilidade, e segundo, um modo de estar no mundo que reflete a aceitação de regras que se difundem no conjunto de sociedade (ELIAS, N., op. cit., v.1).

¹⁵⁹TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.3.

¹⁶⁰MALERBA, **O Brasil...**, op. cit., p.110.

1.4 ESTÉTICA E (É) POLÍTICA: (EN)CENA A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E O INSTITUTO HISTÓRICO GEOGRÁFICO BRASILEIRO

Em que pese, muitas vezes, a justificativa de que o convite aos artistas franceses se deu principalmente em razão da "maturidade"¹⁶¹ do Neoclassicismo francês e da idéia de que à supremacia da Arte Renascentista italiana, mantida até o século XVII, sucedeu-se a primazia da arte francesa a partir do século XVIII¹⁶², os fatos parecem apontar em outra direção.

Em primeiro lugar, se a "missão" que aportou em 1816, precisou esperar dez anos para o efetivo funcionamento de uma Academia de Belas Artes, parece claro que na prática a "excelência da arte francesa" foi obscurecida, até certo ponto, pelas desavenças entre artistas portugueses e franceses.¹⁶³ Uma das razões por trás das críticas ferrenhas aos artistas franceses era o fato de que, como "bonapartistas, cultores da glória napoleônica", nutriam uma simpatia pelo governo diretamente responsável pela inevitável fuga da Família Real, em 1808.

Olhando a "missão", fora do contexto das relações diplomáticas entre Brasil e França (apenas oito anos após a vinda da Família Real para o Brasil), parece evidente que seus críticos não perceberam, a princípio, que o governo

¹⁶¹LIMA, **Uma viagem...**, op. cit., p.23.

¹⁶²A idéia de que a vinda da Missão Francesa se dá principalmente em razão da "maturidade" do neoclassicismo francês, e da primazia da arte francesa, a partir do século XVIII, é argumento que perde de vista a força dos fundamentos éticos e formais do classicismo na pintura francesa, jogando para segundo plano as razões também políticas por trás dessa "missão". Sobre essa questão, ver: LIMA, **Uma viagem...**, op. cit.

¹⁶³O que de fato ficou em segundo plano foi o projeto artístico que envolvia um Sistema de Arte que suportasse a Academia e a formação de artistas brasileiros. Além disso, os debates relativos à renovação da tradição local ficaram quase que restritos as velhas desavenças entre artistas portugueses *versus* franceses. Sobre essa questão, ver a tese de Mário Pedrosa que trata do embate entre portugueses e franceses pelo controle do ensino artístico no Brasil. *Da Missão francesa – seus obstáculos políticos*. Tese para o concurso da cadeira de História do Colégio Pedro II. Rio de Janeiro: mimeo, 1955. Esse texto pode ser encontrado nas bibliotecas do MAC-USP e do IEB-USP, nas obras completas (vol. X) de Mario Pedrosa organizadas em 12 volumes por Otilia Beatriz Fiori Arantes.

brasileiro, simplesmente, aproveitou de imediato, "a capacidade, habilidade e ciência dos estrangeiros para atender "ao bem comum que provém aos meus fiéis vassalos" da Coroa portuguesa. D. João VI desejava não apenas promover e difundir a instrução e os conhecimentos necessários aos homens ligados à administração do Estado e implementar o desenvolvimento da agricultura, mineralogia, indústria e comércio. Para o governo, esses conhecimentos eram indispensáveis, de um lado, à subsistência e, de outro, ao processo civilizatório brasileiro, cujo objetivo final era "formar do Brasil o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos". Por isso, era indispensável, a "instrução nacional das belas artes e ofícios mecânicos".

Mas, além da utilidade dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusas luzes das ciências naturais, e uma evidente ênfase na prática dos ofícios mecânicos, no caso brasileiro, os conhecimentos teóricos das Belas Artes significaram a substituição de um ideário artístico colonial apoiado no Barroco, por outro fundamentado no pensamento e na ação neoclássicos, cuja inspiração era a Academia de Paris.

No Brasil, em substituição às obras sacras dos artistas autodidatas do Período Colonial e do Vice-Reinado, há uma assimilação da tradição clássica, construída sobre o fundamento da *raison* e do *bon sens*.

A matriz artística da Missão Francesa, calcada no Neoclássico¹⁶⁴, proporciona aos artistas brasileiros um aprendizado que rompe com um passado artístico centrado em temas religiosos e em uma concepção formal, em que prevaleciam o autodidatismo e a cópia de velhas estampas.

Os "socorros da estética" vêm bem a calhar e, embora não se apague a tentativa de imposição colonial de uma só língua, uma só religião, uma só cultura, a

¹⁶⁴A tradição, no caso, refere-se ao modelo greco-romano e às obras realizadas de acordo com as regras da perspectiva, da técnica do *chiaroscuro*, do uso das sombras e luzes, com ênfase na composição organizada a partir de princípios como harmonia, simetria e equilíbrio. É uma designação que, *grosso modo*, abarca o período áureo da Arte Grega (os séculos V e IV a.C.) e do Renascimento, movimento que se originou na Itália, no século XIV, atingindo seu apogeu no século XVI (BENDALA, Manuel. **Saber ver a arte grega**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (Coleção Saber ver a Arte)).

tentativa de retratar as diferenças freqüentemente levou a transformações do modelo europeu, ao remanejamento das tradições européias. Nesse sentido, apoiar a Academia e seus artistas foi uma maneira de o Estado-Imperial garantir uma farta produção iconográfica sobre a Monarquia.

É claro que, para a nação manter-se viva, é vital a adesão coletiva às suas tradições e a sua difusão; contudo, a sua assimilação e incorporação requerem um saber e um aprendizado. Por outro lado, quanto mais rapidamente for assimilado e interiorizado, mais o sentimento de pertença a uma nação torna-se natural ou espontâneo.¹⁶⁵

Esses saberes necessários ao surgimento do sentimento de nacionalidade são constituídos e se expressam por meio de um imaginário artístico. E, as pinturas, talvez por sua capacidade de revelar e dar a ver aquilo que está oculto, tornam-se poderosos instrumentos de projeção de interesses e de assimilação de visões de mundo. É o caso de se perguntar, então, ao abrir esse acervo: quais assuntos mereceram a atenção do pintor à época, quais as temáticas dignas da "grande arte"? ¹⁶⁶

São dignos de uma iconografia os grandes momentos históricos da nação e seus heróis; nesse caso, impõe-se aos artistas uma hierarquia de gêneros na qual a Pintura Histórica mantinha a posição mais "elevada".

Ao que tudo indica, dentro desse contexto, há um esforço também dos artistas no sentido de que se gravem as "imagens-síntese" que serviriam à assimilação de uma identidade.

¹⁶⁵"O sentimento nacional só é espontâneo quando já totalmente interiorizado", contudo, implica em um processo de ensino-aprendizagem (THIESSE, op. cit., p.18).

¹⁶⁶A "Grande Arte", no caso, é a Pintura Histórica. Sobre essa problemática ler: FRASCINA, Francis. A prática e a política da arte no mundo artístico do século XIX. In: FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p.58-68.

Com a Missão Artística Francesa, procura-se adotar uma nova ordem, fundamentada no *méthode classique*,¹⁶⁷ e *décor* que mobiliza artistas, engenheiros, artesãos na missão de tornar a cidade digna de abrigar a corte e, mesmo, aformoseá-la. Em verdade, aformosear a cidade é o primeiro passo para o aperfeiçoamento de seu estado civilizatório, lapidado a partir de traços civilizatórios europeus.¹⁶⁸

A Família Real trouxe igualmente os nobres,¹⁶⁹ os homens com cargos públicos e toda uma estrutura econômica, política, cultural e social que transformou o Rio de Janeiro em "capital" do futuro Império. Aliás, D. João VI trouxe com ele o *Príncipe Perfeito*,¹⁷⁰ um manual de Francisco Antônio de Novaes Campos, que descrevia num plano ideal a arte de bem governar.

Nessa linha, outros manuais de etiquetas são dignos de lembrança: a *Dissertação sobre as Obrigações do Vassalo*, de Fernando Teles da Silva Caminha e Meneses, o terceiro Marquês de Penalva, publicada em 1804 e reimpressa em 1819, na qual o autor chama a atenção para o papel do vassalo ou para seu lugar

¹⁶⁷A *Raison*, fundamental ao espírito acadêmico, está diretamente ligada aos princípios formais e éticos da Pintura Francesa, cuja matriz é o Classicismo. O viés racional e moral da pintura de David atravessa o Neoclássico brasileiro. Sobre os fundamentos éticos e formais do Classicismo na pintura francesa, ver: FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹⁶⁸PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p.75.

¹⁶⁹Nobre, longe de ser apenas uma denominação, é uma condição que encarna àqueles que compartilham da presença do próprio rei. (ELIAS, N., op. cit., v.1).

¹⁷⁰O *Príncipe Perfeito*, de autoria de Francisco Antônio de Novaes Campos, é um manual pedagógico destinado à educação do príncipe, à sua formação moral e política. D. João VI ganhou um exemplar de Novaes Campos, trazendo-o quando veio para o Brasil. Segundo Souza, o presente ao encontro de uma necessidade imediata: a incapacidade de a rainha mãe governar, por problemas de saúde e a morte de D. José, seu irmão, que de fato recebera uma formação esmerada, sob a tutela de Pombal, obrigou D. João a assumir a conduta própria de um governante. Sobre essa questão, ver: SOUZA, Iara Lis Carvalho. O rei português: sua saúde, seu povo e a harmonia. In: SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831**. São Paulo: UNESP, 1999. p.21-38.

como súdito na sociedade de corte. Outra obra, também de Caminha e Meneses, é *Dissertação a favor da Monarquia*, publicada em 1799 e reeditada em 1818, na qual, além de "defender a monarquia como o melhor e mais justo sistema de governo", seu autor "queria também ensinar ao vassalo como se comportar e em que acreditar".¹⁷¹

Os manuais de etiqueta¹⁷² e civilidade, nesse contexto, são fundamentais à difusão dos bons costumes e da normatização dos comportamentos requeridos ao desempenho de bem viver em sociedade. Oferecem um aparato de prevenção dos delitos e de tudo aquilo que impede a civilização, em outras palavras, eles visam à uma regulação e uma contenção dos comportamentos. Essa foi uma preocupação de D. João VI que, em abril de 1808 nomeou um Intendente Geral da "Polícia da Corte", cuja missão era, em síntese, "chamar à ordem os que delas se desviam, numa espécie de 'integração social' pela civilidade".¹⁷³

Nesse contexto de difusão de civilidade, o comentário feito, em 1768, pelo então governador e capitão-geral da Bahia, Marquês do Lavradio, também é revelador. O Marquês projeta uma atenção especial à noção de civilidade: a polidez, o bom-tom, as boas maneiras, a etiqueta etc., tudo aquilo que o Brasil, ao se mirar, não conseguia ver. Ele diz que "o tempo tem nos polido muito pouco" e critica o atraso do Brasil: "este país o achei com pouco adiantamento que lhe estabeleceu Pedro Álvares Cabral quando fez a descoberta desta conquista".¹⁷⁴ De acordo com o Marquês, ocupar o lugar que deseja em meio às grandes nações exigiria do Brasil um movimento em direção a essa civilidade além-mares. Compreendia a civilidade

¹⁷¹SOUZA, I. L. C., **Pátria coroada**..., op. cit., p.25.

¹⁷²Segundo Norbert Elias, os primeiros manuais de civilidade ou "tratados de costumes" conhecidos na Europa desde o século XII ou XIII são tratados de cortesia, regras de moral, artes de bem viver. Sobre a questão, ler: ELIAS, N., op. cit., v.1 e 2.

¹⁷³PECHMAN, op. cit., p.84.

¹⁷⁴PECHMAN, op. cit., p.84.

como inerente à vida social e preservadora da paz social; nesse sentido, ser membro da "boa sociedade" não significava apenas boas maneiras, requinte, apresentação social, polimento dos costumes, mas, muito mais do que o amor pelas artes e ciências, significava um maior gosto pelo conforto material, o luxo e os encantos exteriores de vida social.

As próprias palavras de D. João VI não poderiam ser mais esclarecedoras: se ele queria aproveitar de imediato a capacidade, habilidade e ciência dos artistas estrangeiros¹⁷⁵ é porque considerava "os socorros da estética" e o "estudo das Belas Artes" fundamentais, desde que compromissados com os ideais iluministas que levariam o Brasil, sob um padrão civilizatório europeu, a traçar um caminho que o conduzisse a um futuro de luz e de ordem.

Afinal, diante dos perigos dos conflitos que ameaçam o convívio harmônico entre a Nação, o Estado e a Coroa, era preciso antepor um imaginário de brasilidade fundado na crença em uma "civildade imperial,"¹⁷⁶ cuja condução se daria diretamente pelo ocupante do trono.

1.4.1 A Academia Imperial de Belas Artes

Quando em 20 de março de 1816, a pedido de D. João VI chegou ao Brasil, a bordo do Calpe, a famosa Missão Artística Francesa, com ela vieram também o gosto neoclássico e as decorações com "arcos de triunfo", submetendo-se a paisagem carioca ao que deveria ser a cidade aos olhos da civilidade.

¹⁷⁵TAUNAY, **A missão...**, op. cit., p.18.

¹⁷⁶PECHMAN, op. cit., p.37.

No entanto, embora uma escola fizesse parte dos planos de melhoria das condições de vida na capital da monarquia portuguesa, o decreto de sua criação como Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios, só foi promulgado em 12 de agosto de 1816, cinco meses após a chegada da Missão Francesa. Mas, nesses moldes a Escola não chegou a funcionar.

Por novo decreto, de 12 de outubro de 1820, passou a se chamar: Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil. Sob essa nova denominação, a Real Academia, de acordo com Campofiorito, pareceu aproximar-se da Academia de Londres¹⁷⁷ evidenciando mais uma vez a velha prática de importação de projetos artísticos que se tentou implementar.

Ainda em 1820, sob a tutela do Império e por decreto de 23 de novembro, ocorre a criação da Academia Imperial de Belas Artes.¹⁷⁸ Mas, a Escola, de fato, só viveria uma situação mais estável durante o Segundo Reinado, principalmente em razão dos auxílios de D. Pedro II, que passou a distribuir bolsas para o exterior e financiamentos. Em 1845, estabeleceu o Prêmio Viagem, aberto anualmente, para custear pensionatos no exterior, geralmente durante o período de três anos, aos artistas mais promissores, assim como passou a participar com assiduidade das Exposições Gerais de Belas-Artes, promovidas anualmente, distribuindo medalhas ou entregando insígnias das Ordens de Cristo e da Rosa aos artistas de maior destaque.

¹⁷⁷CAMPOFIORITO, A missão..., op. cit., p.24.

¹⁷⁸De acordo com o decreto de 23 de novembro de 1820, em razão das dificuldades em organizar ainda uma Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios, a partir daquele momento, pelo menos algumas aulas de Desenho, Pintura, Escultura e "medalha" deveriam prontamente funcionar. A Academia Imperial de Belas Artes é considerada a instituição-mãe desse ensino de desenho e de pintura no Brasil. A Academia, a partir de 1842, passou a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes. Ver: TAUNAY, **A missão...**, op. cit. e CAMPOFIORITO, A missão..., op. cit.

Como lugar de produção de uma arte nacional e, conseqüentemente de uma "estética brasileira" que privilegiava os temas nacionais,¹⁷⁹ a Academia Imperial de Belas Artes, conhecida a partir de 1842 como Escola Nacional de Belas-Artes, em nada mudou o compromisso original que assumiu com D. João VI em 1816.

Ressaltamos que, ao destacar o papel dessa instituição e de seus artistas, interessa-nos esclarecer a razão da implantação, desde 1826, de uma seção de Pintura Histórica. Sua finalidade:

dotar de imagens a saga da constituição do estado nacional, que se pretendia dos primórdios da descoberta aos "dias gloriosos" do Império. Pretendia-se, com isso, forjar uma história do país, vis-à-vis àquela elaborada pelo IHGB em moldes estritamente visuais, possibilitando uma leitura mais imediata e direta da epopéia nacional. Cumpre, pois, à pintura histórica uma função estética e também, inegavelmente, educativa.¹⁸⁰

Como tentamos mostrar anteriormente, são evidentes os laços entre política a arte, e a seção de Pintura Histórica é um sinal evidente desse vínculo. Com a intenção marcadamente de dar *forma* aos grandes momentos históricos da Nação, a seção de Pintura Histórica é um lugar estratégico importante na construção em "moldes visuais" da história do Brasil.

Nesse caso, cumprindo uma função estética e também inegavelmente educativa, afinada com o ideário de outras instituições nacionais, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, essa seção procura configurar uma memória e preservar a história nacional.¹⁸¹ É nesse sentido que a missão do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro – exaltar a história da pátria – estende-se à Academia Imperial de Belas Artes; nada mais coerente.

¹⁷⁹PECHMAN, op. cit., p.30.

¹⁸⁰PECHMAN, op. cit., p.36.

¹⁸¹PECHMAN, op. cit., p.30.

1.4.2 O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro: "Lembrar para comemorar, documentar para festejar"

Com a chegada da Corte portuguesa ao Brasil também se inicia uma história local propriamente dita.¹⁸² Um processo desencadeado por D. João VI e depois implementado por D. Pedro I que, após a declaração da Independência, passará a apoiar a fundação de novas instituições como no caso do primeiro Instituto Histórico Geográfico, cujo modelo é o *Institut Historique*, fundado em Paris em 1834.¹⁸³

A fundação do primeiro Instituto Histórico Geográfico em 1838 responde também à lógica do contexto que segue à emancipação política do país. Sediado no Rio de Janeiro, o IHGB surgia como um estabelecimento ligado à forte oligarquia local, associada financeira e intelectualmente a um "monarca ilustrado" e centralizador. Em suas mãos estava a responsabilidade de criar uma história para a nação, inventar uma memória para um país que deveria separar, a partir de então, seus destinos dos da antiga metrópole européia.¹⁸⁴

O IHGB tem como missão produzir uma história nacional, passando a ser reconhecido pelo Estado imperial como o responsável pela formulação da história oficial do país.¹⁸⁵

Pois bem, se no plano estético é preciso elaborar um imaginário que integre o conjunto de representações por meio das quais o Brasil vai construindo sua identidade como monarquia da Casa de Bragança, no plano político, é preciso criar uma identidade, superando as desconfianças em relação a uma monarquia em meio a repúblicas americanas. Isso significa que a criação da identidade nacional

¹⁸²SCHWARCZ, **O espetáculo...**, op. cit., p.24. Essa autora ainda destaca: "Data dessa época a instalação dos primeiros estabelecimentos de caráter cultural – como a Imprensa Régia, a Biblioteca, o Real Horto e o Museu Real –, instituições que transformaram a colônia não apenas na sede provisória da monarquia portuguesa, como em um centro produtor e reproduzidor de sua cultura e memória".

¹⁸³Do conjunto de membros fundadores do Instituto francês, é digno de destaque o nome do artista Debret, sem dúvida figura central no projeto de construção de uma imagem do Brasil à maneira neoclássica.

¹⁸⁴SCHWARCZ, **O espetáculo...**, op. cit., p.24.

¹⁸⁵PECHMAN, op. cit., p.29.

brasileira pressupõe a construção de um passado associado à Monarquia e, sob esse ângulo, da soberania por meio do sentimento de pertença – índio, negro e português – a uma mesma ordem social. Nessa perspectiva, uma instituição voltada ao histórico e ao geográfico, no momento da independência política do país, atrela-se à necessidade de "construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos". Em síntese:

Como instituto *geográfico*, era sua atribuição o reconhecimento e a localização dos acidentes geográficos, vilas, cidades e portos, conhecendo e engrandecendo a natureza brasileira e definindo suas fronteiras. Como instituto *histórico*, cabia-lhe imortalizar os efeitos memoráveis de seus grandes homens, coletar e publicar documentos relevantes, incentivar os estudos históricos no Brasil e manter relações com seus congêneres internacionais.¹⁸⁶

O IHGB como centro de estudos e pesquisas congregará, nesse contexto, não apenas a elite econômica, mas também a artística e literária – e, sob o lema "Lembrar para comemorar, documentar para festejar",¹⁸⁷ incentivar a vida intelectual com a devida mediação desta com os meios oficiais.

Além de um levantamento documental, o IHGB tinha como missão a afirmação de uma perspectiva teórica e a formação de uma historiografia brasileira sob os princípios "da luz e da ordem": a luz de um saber que iluminasse o passado brasileiro retirando-o da obscuridade e sob uma ordem social e política que livrasse o país dos perigos da desintegração. A "necessidade de luz", concordando com Pechman, refere-se à "razão e ao saber histórico" e a "necessidade da ordem" diz respeito "ao controle político e social e à legitimidade". A "luz", nesse caso, retiraria a "história brasileira do seu escuro caos" e a "ordem" levaria o país a superar os conflitos que atravessava.¹⁸⁸ Fazer a história da pátria significava retirar o passado

¹⁸⁶CHAUI, **Brasil...**, op. cit.

¹⁸⁷SCHWARCZ, **O espetáculo...**, op. cit., p.104.

¹⁸⁸PECHMAN, op. cit., p.29.

brasileiro do caos ou de uma indefinição quanto à sua identidade, iluminar seu passado obscuro para que pudesse atingir um patamar de nação civilizada.¹⁸⁹

Parece claro que a Academia Imperial de Belas Artes e o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro fazem parte de um corpo de instituições nacionais moldado em torno de objetivos comuns. É por isso que ao tentarmos compreender a contribuição da Academia Imperial de Belas Artes na "invenção" de uma "estética brasileira" procuramos evidenciar os laços entre estética e política.

Ora, muitas vezes, oculto por um discurso homogeneizador, que afirma que toda pintura histórica do século XIX, é acadêmica, sinônimo de oficial e ufanista, esse período, para Jorge Coli, é "carregado de preconceito".¹⁹⁰ Cabe, então, tentar entendê-lo.

¹⁸⁹Nas comemorações do segundo ano de fundação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, em 1840, o 1º secretário da Instituição, o Cônego Januário da Cunha Barbosa, assinalou em seu discurso "que o Instituto deveria ser 'a luz a retirar a história brasileira de seu escuro caos, superando uma época percebida e vivida como necessitada de *luz e ordem*'. Ver: PECHMAN, op. cit., p.28.

¹⁹⁰COLI, Como estudar..., op. cit., p.131.

CAPÍTULO 2

CIVILIZAÇÃO E CULTURA DURANTE O IMPÉRIO (1822-1889)

A elaboração de uma imagem identitária nacional tem refletido, em grande parte, uma assimilação das idéias e doutrinas, sobretudo, de origem européia. Contudo, questionamos: teriam sido simplesmente transpostos à realidade brasileira?

Se a resposta for negativa e se "as novas formas de vida que a civilização e a cultura européias produziram não se têm revelado apenas conservadoras de um legado nascido em clima estranho, mas até certo ponto criadoras"¹⁹¹, como afirma Sergio Buarque de Holanda, é necessário, pois, indagar sobre a nossa originalidade.

Por isso, começaremos abordando, neste capítulo, ainda que sinteticamente, as principais correntes do pensamento literário e artístico "transplantadas" durante o Império, buscando realçar suas singularidades. Em seguida, parece-nos imprescindível, para a compreensão de nossa problemática, retratar os diferentes usos, passados e presentes dos conceitos de cultura e de civilização, acentuando que esses dois termos não significam a mesma coisa e, por vezes, embora tratados como sinônimos, apresentam diferenças brutais.

No início do século XIX, em alguns casos, o termo "cultura" foi usado em contraste com a palavra "civilização". Derivado do substantivo masculino *civis*, *is*, que significa cidadão foi, primeiramente,

usado na França e na Inglaterra no final do século XVIII para descrever um processo progressivo de desenvolvimento humano, um movimento em direção ao refinamento e à ordem, por oposição à barbárie e à selvageria. Por trás desse sentido emergente estava o espírito do Iluminismo europeu e a sua confiante crença no caráter progressista da Era Moderna.¹⁹²

¹⁹¹BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio (Dir.). O Brasil..., op. cit., v.3, p.324.

¹⁹²THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Rio de Janeiro: Vozes, 1995. p.167-168.

Segundo Thompson, na França e na Inglaterra, as palavras "cultura" e "civilização" sobrepuseram-se e foram, progressivamente, utilizadas para descrever um processo geral de desenvolvimento humano, de tornar-se "culto" ou "civilizado". Em contrapartida, para os alemães, essas palavras contrastaram de tal maneira que, freqüentemente, "*Zivilization* adquiriu uma conotação negativa e *Kultur*, uma positiva. A palavra '*Zivilization*' foi associada com polidez e refinamento das maneiras, enquanto '*Kultur*' era usada mais para se referir a produtos intelectuais, artísticos e espirituais nos quais se expressavam a individualidade e a criatividade das pessoas".¹⁹³

Evidentemente não cabe aqui uma análise desses dois termos. É necessário apenas destacar as singularidades entre os sentidos francês e inglês do termo "civilização" e o conceito *Zivilisation* e *Kultur*.¹⁹⁴ Interessa-nos compreender as raízes históricas e estéticas desses conceitos para melhor situar o nosso objeto.

Segundo Norbert Elias, o conceito de civilização "expressa a consciência que o ocidente tem de si mesmo", pode-se até dizer: "a consciência nacional".¹⁹⁵ É o *corpus* – "o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão do mundo, e muito mais"¹⁹⁶ – que sustenta a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos. Nessa linha, esse conceito permite aos indivíduos diferenciarem-se e até mesmo se verem como superiores a outras sociedades mais antigas ou mesmo contemporâneas, julgadas por eles "mais primitivas".¹⁹⁷

Mas o termo "civilização" não significa a mesma coisa para quaisquer nações ocidentais. Como vimos, a maneira como os ingleses e franceses empregam

¹⁹³THOMPSON, op.cit., p.168.

¹⁹⁴Para um estudo das singularidades do conceito de *Kultur* e civilização, ver: ELIAS, N., op. cit., v.1, cap. 1.

¹⁹⁵ELIAS, N., op. cit., v.1, p.23.

¹⁹⁶ELIAS, N., op. cit., v.1, p.23.

¹⁹⁷ELIAS, N., op. cit., v.1, p.23.

a palavra é muito diferente do modo alemão. Para os primeiros, civilização significa orgulho em razão da importância de suas nações para o "progresso" do Ocidente e da humanidade. Em contrapartida, para os alemães "*Zivilisation*" significa algo de fato útil, mas que tem apenas um valor de segunda classe, compreendendo apenas a aparência externa de seres humanos, a superfície da existência humana. A palavra pela qual os alemães se interpretam e que expressa, mais do que qualquer outra, o orgulho em suas próprias realizações e no próprio ser, é *Kultur*.¹⁹⁸

Esse contraste entre *Kultur* e *Zivilization* estava associado à própria estratificação social do início da Europa Moderna. Por exemplo: falar francês era sinal de superioridade, pois, conforme argumenta Elias, a língua francesa, na Alemanha do século XVIII, era o idioma da Corte e dos expoentes da burguesia. Em contraposição a essas classes superiores, formou-se um grupo de intelectuais de língua alemã, extraído da oficialidade cortesã e, por vezes, da nobreza rural. Esse pequeno extrato de "intelectuais", concebendo sua própria atividade em termos de suas realizações intelectuais e artísticas, criticava as classes superiores que nada realizavam nesse sentido, mas despendiam suas energias apenas no refinamento de suas maneiras e na imitação dos franceses.¹⁹⁹

¹⁹⁸ELIAS, N., op. cit., v.1, p.24.

¹⁹⁹O uso do termo *Kultur* possibilitava à *intelligentsia* alemã não só expressar sua posição singular, mas também, a partir de suas realizações, diferenciar-se das classes superiores às quais não tinha acesso. Nessa perspectiva, a posição da *intelligentsia* alemã era radicalmente diferente da francesa. Na França, também havia um grupo emergente de pensadores, como Diderot e Voltaire, porém eles foram absorvidos pela sociedade de corte de Paris, diferentemente dos intelectuais da Alemanha, que foram excluídos. A *intelligentsia* alemã buscou então sua realização em outra instância, no campo da Academia, da Arte, da Filosofia, ou seja, no âmbito da *Kultur* (ELIAS, N., op. cit., v.1).

Nesse sentido, o conceito francês e inglês de civilização pode aplicar-se tanto a realizações materiais como a atitudes ou a comportamentos humanos, enquanto o conceito alemão de *Kultur* refere-se ao valor de determinados produtos humanos, e não ao valor intrínseco da pessoa.²⁰⁰

Para o nosso trabalho é suficiente, além de chamar a atenção para os diferentes usos desses dois termos, dar destaque ao conceito que emergiu no final do século XVIII e início de século XIX e que pode ser apresentado como a "concepção clássica" de cultura. A cultura, nessa perspectiva, definida de modo amplo, "é o processo de desenvolvimento e enobrecimento das faculdades humanas, um processo facilitado pela assimilação de trabalhos acadêmicos e artísticos e ligados ao caráter progressista da era moderna".²⁰¹ Em outras palavras, ela exprime a "ênfase no cultivo de qualidades e valores 'mais levados', seu apelo a trabalhos da Academia e da Arte, sua ligação com a idéia de progresso do Iluminismo".²⁰² A concepção clássica, na medida em que valoriza alguns aspectos pelos quais os homens podem se tornar cultos, isto é, enobrecidos na mente e no espírito, em detrimento de outros, reflete uma compreensão de cultura inerente à *intelligentsia* alemã.

O termo "cultura" também é utilizado para designar histórias universais da humanidade.²⁰³ Essas "histórias" expressam a "crença iluminista no caráter progressista da nova era, enquanto, ao mesmo tempo, concebiam a conotação positiva de 'cultura'

²⁰⁰"Essa palavra, o conceito inerente a *kulturell*, porém, não pode ser traduzido exatamente para o francês e o inglês". Ver ELIAS, N., op. cit., v.1., p.23.

²⁰¹THOMPSON, op. cit., p.170.

²⁰²THOMPSON, op. cit., p.170.

²⁰³Segundo Thompson, a expressão "história da cultura" apareceu pela primeira vez em um trabalho de J. C. Adelung. *Versuch einer Gerchite der Cultur des Menschlichen Gerchlects*. Leipzig: Gottlieb Hertel, 1782. Apud THOMPSON, op. cit., p.169.

como o genuíno desenvolvimento e enobrecimento das faculdades humanas", em outras palavras, o termo "cultura" era comumente usado no sentido de "cultivo".²⁰⁴

Mas, a perspectiva etnocêntrica, característica de muitos trabalhos que se apresentavam como histórias universais, foi muito criticada, por exemplo, por J. G. von Herder, que preferiu falar em "culturas" no plural.²⁰⁵

No contexto brasileiro, também se falou em cultura no plural. É o caso de Alfredo Bosi que, em sua obra *Cultura brasileira*, argumenta que não existe uma cultura brasileira homogeneizada, ou seja, uma matriz dos nossos comportamentos e dos nossos discursos. Ao contrário, para este autor, "a admissão de seu caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la como 'um efeito de sentido', resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço".²⁰⁶ Mas, segundo Bosi, essa pluralidade de sentido pode produzir, às vezes, "aparências de caos", por isso, para ele é necessário desvelar as superfícies, romper com as visões modeladas no senso comum que, permeadas de "expressões jocosas"²⁰⁷, tentam definir apressadamente o cadinho mental brasileiro. É preciso, pois, romper

²⁰⁴Thompson afirma que o uso do termo "cultura" em trabalhos que buscavam oferecer histórias universais da humanidade foi muito significativo em autores alemães como J. C. von Herder, J. C. Adelung, Meiners e Jenischetc. Uma dessas primeiras histórias da cultura, de acordo com Thompson, é a obra de J. G. von Herder, *Idenen zur Philosophie der Geschte der Menschheit*, originalmente publicada entre 1784 e 1789, em quatro volumes. Apud THOMPSON, op. cit., p.169.

²⁰⁵John B. Thompson, destaca J. G. von Herder, Gustav Klemm e E. B. Tylor, entre outros. J. G. von Herder, autor de uma das primeiras histórias da cultura, criticou severamente a perspectiva etnocêntrica característica de muitos trabalhos que se apresentavam como histórias universais, chamando a atenção para os aspectos singulares dos diferentes grupos. Esse novo sentido para o termo "cultura" foi adotado e aprofundado, no século XIX, por Gustav Klemm e E. B. Tylor. Ver: THOMPSON, op. cit., p.169.

²⁰⁶BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura brasileira**: temas e situações. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992. p.7.

²⁰⁷Expressões como "geléia geral" e "samba do crioulo", por exemplo (BOSI, **Cultura...**, op. cit., p.8).

essa aparente impressão de caos e *nonsense*, para penetrarmos nos ritmos das culturas no Brasil que são diversos, antevendo suas estruturas sociais diferenciadas.²⁰⁸

Nesse quadro, tentamos realçar o conceito de cultura que, no final do século XIX, despido de alguns traços etnocêntricos, passou a ser incorporado em estudos antropológicos significando costumes, crenças e práticas de outras sociedades que não as européias.²⁰⁹ A noção de cultura passou a ser vista como co-extensiva a antropologia, ou como um dos seus principais ramos. Nesse caso trata-se de um estudo comparativo da cultura, por meio do qual se buscou oferecer uma abordagem ampla e sistemática do desenvolvimento gradual da vida humana, a partir da investigação das habilidades, artes, armas, ferramentas, práticas religiosas, costumes e assim por diante, de diferentes povos.²¹⁰

Mas, para pensar o processo de elaboração da identidade nacional brasileira, nos interessa, sobretudo, a concepção simbólica de Clifford Geertz. Este autor nos oferece uma compreensão de que o estudo da cultura possibilita, principalmente, uma explicação interpretativa dos significados incorporados nas formas simbólicas. Ele argumenta que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumindo a cultura como sendo uma dessas teias. Assim, pensa a cultura, "não como uma ciência experimental em busca das leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na superfície".²¹¹

²⁰⁸BOSI, **Cultura...**, op. cit., p.8.

²⁰⁹Gustav Klemm é citado como um dos historiadores culturais interessados na descrição etnográfica de sociedades não-européias. Segundo Thompson, o trabalho de Klemm era conhecido de E. B. Tylor, professor de Antropologia na Universidade de Oxford, cujo principal trabalho, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mithology, Philosophi, Religion, Language, Art and Custom*, foi publicado em dois volumes em 1871 (THOMPSON, op. cit., p.171).

²¹⁰THOMPSON, op. cit., p.172.

²¹¹GEERTZ, **A interpretação...**, op. cit., p.4.

A cultura é, nessa perspectiva, um todo complexo que diferencia uma sociedade de outras e de épocas diferentes e, neste sentido, não constitui um mero exercício classificatório dos tipos humanos e da flora e da fauna.

Tal perspectiva evidencia que falar de "cultura nacional" também não é tão simples quanto se poderia pensar, pois essa expressão, muitas vezes, é manejada sem muito rigor. É muito delicado falar, inclusive, de "cultura nacional" para o Brasil oitocentista. Como vimos anteriormente, trata-se de um país que vive os conflitos de uma pequena sociedade que se pretende culta, mas ainda na cadência dos antagonismos sociais e raciais amortecidos pelo brilho da permanência da Corte no Rio de Janeiro e até mesmo pelo projeto liberal de nação que prevaleceu a partir de 1822. Mas, esse projeto de nação, embora liberal (pois foi um movimento de independência cuja finalidade era romper com a dominação colonial), foi também conservador, já que manteve a escravidão e a dominação dos senhores de terra. Foi a criação de uma "nação", ou melhor, uma "fabricação ideológica do senhorio para manter sua rígida dominação social e política"²¹², mas foi também um movimento de caráter nacional.

Cumpra explicitar, portanto, como se vai forjando uma cultura nacional, tendo em vista, como indica Mota e Novais, que a independência é um momento de um longo processo de ruptura, ou seja, de dissolução do sistema colonial e, conseqüentemente, de montagem do Estado nacional.²¹³

A idéia de "cultura nacional", fundamentada em uma concepção descritiva de cultura remetia, nesse contexto, ao sentido do progresso científico e técnico por meio do "labor civilizatório" e da transformação de uma "terra bruta num espaço histórico".²¹⁴ Tem por trás a noção de transformação do Brasil – uma terra selvagem

²¹²MOTA, Carlos Guilherme; NOVAIS, Fernando A. **A independência política do Brasil**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1996. p.18.

²¹³MOTA e NOVAIS, op. cit., p.18.

²¹⁴PECHMAN, op. cit., p.26.

– em um espaço civilizado, mas, igualmente, embora de modo incipiente, a noção de cultura como "cultivo"²¹⁵ das virtudes humanas, por meio das quais os indivíduos passariam da selvageria à vida civilizada.²¹⁶

Nessa perspectiva, a identidade brasileira vai tomando forma à medida que a idéia de nação

foi se materializando num conhecimento da terra sobre a qual se assentaria e que seria a base da riqueza, virtude e civilização. Não se trata, porém, de um chão qualquer, pois, terras, o país sempre as tivera e em excesso. Trata-se de um solo amanhado pelo "labor civilizatório", fertilizado pela potência reprodutora das idéias ilustradas, que teriam o pendor de transformar uma enorme porção de terra bruta num espaço histórico, no chão civilizado de uma nação.²¹⁷

Pensar o Brasil como "nação"²¹⁸ independente ou pertencente a um império transcontinental significou, neste caso, o esforço de superação da imagem de obscuridade e o estado de ignorância atribuídos à experiência da colonização, que teria se caracterizado pela "negligência e descuido que tem havido em cultivar as artes e as ciências".²¹⁹

Começamos, pois, explicitando, ainda que sinteticamente, esse ideário que subjaz a configuração de uma identidade à imagem e semelhança da civilização européia, retomando nosso ponto de partida: no caso do Brasil, o Romantismo

²¹⁵THOMPSON, op. cit., p.167.

²¹⁶É somente a partir do século XVI que o sentido de cultura – "cultivo" – foi estendido da esfera agrícola para o processo de desenvolvimento humano. Para aprofundar a reflexão, consultar: THOMPSON, op. cit., p.167.

²¹⁷PECHMAN, op. cit., p.26.

²¹⁸Intelectuais e artistas brasileiros, presos ao "feitiço do transoceanismo", mostraram-se, muitas vezes, "glosadores" do pensamento e da arte europeus. Se considerarmos o nosso pensamento e a nossa iconografia pictórica a luz da filosofia e da arte que temos produzido, é evidente a fragilidade de nossas raízes, resultado de nosso isolamento e afastamento das nossas singulares condições de vida. "É um pensamento que 'não tem janelas para a paisagem natural nem para a paisagem humana'. A Arte, nesse contexto, também absorve um ideário de feição européia (BUARQUE DE HOLANDA, O Brasil..., op. cit., v.3, p.323).

²¹⁹PECHMAN, op. cit., p.26.

brasileiro é uma renovação em relação a qual classicismo? Ao Neoclassicismo brasileiro introduzido pela Missão Francesa?

Expressões como, por exemplo, "clássicos da pintura", "clássicos da música", usadas para designar aqueles autores ou aquelas obras que passaram a ser o cânone de um determinado período artístico e que, dadas as suas configurações, alcançaram um estado de perenidade, a princípio, não respondem nada. Da mesma forma, alguns termos como "romântico", "romantismo", com conotação de algo voltado para os sentimentos²²⁰, apenas colocam em pauta uma problemática, por isso, algumas lacunas precisam ser preenchidas.

A primeira lacuna diz respeito ao que se entende por Classicismo, pois, no caso brasileiro, muitas vezes, é confundido com o período clássico, outras com Neoclassicismo, e a segunda tem relação com as semelhanças e diferenças entre Classicismo e o Romantismo – o europeu e o brasileiro.

Seja como for, embora não se possa ignorar que o pano de fundo é o padrão civilizatório europeu, é preciso questionar: a articulação entre o nacional e o universal, no Brasil, foi um processo de mera "importação" ou "absorção" do ideário em vigor na Europa? Por outro lado, se o Romantismo e o Classicismo estão inseridos na esteira dos acontecimentos históricos e artísticos de seu tempo, o fato de haver oposição entre eles e não se confundirem, significa que ambos não se avizinham? E, no caso do Brasil, não serviram de igual modo à reconstrução do passado brasileiro no sentido de configurar uma biografia visual da nação?

Por fim, quais são as obras emblemáticas que, não importa se neoclássicas ou românticas, além dos temas em si (recortes de momentos significativos na construção da história nacional), dão visibilidade aos símbolos que legitimam e consolidam uma identidade nacional?

²²⁰BARBOSA, João Alexandre. Introdução. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1997. p.11.

2.1 O ROMANTISMO: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E ARTÍSTICAS

Como vimos anteriormente, todos os discursos são enraizados em um determinado tempo e espaço e evidenciam mudanças e transformações em virtude de interesses econômicos, políticos e culturais.²²¹ Estendendo esse raciocínio ao nosso estudo, se é impossível formular uma definição *a priori* que enfeixe um movimento tão rico e contraditório, partimos de um conceito articulado à sociedade em que é produzido²²² para alcançar uma compreensão de seus sentidos.

Nesses termos, quando questionamos o que é o Romantismo, de imediato nos deparamos com sua natureza multifocal: é uma escola, uma tendência, um evento sociocultural, um estado de espírito? Pensamos que é, ao mesmo tempo e separadamente, todas essas designações.²²³

Isso significa que o Romantismo pode apresentar-se como um dentre outros movimentos como, por exemplo, Classicismo, Barroco, Expressionismo, sem esquecer que, por trás de cada uma dessas denominações, temos as obras de arte. Mas não é apenas uma configuração estilística ou a antítese do Classicismo.²²⁴ É um movimento que surgiu em um determinado contexto, cujas manifestações estão inseridas não apenas em uma dinâmica dos estilos, mas, igualmente, no processo histórico europeu e ocidental.

²²¹HOBBSAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p.18.

²²²Conforme alerta Alfredo Bosi, "seria necessário ter perdido todo espírito de rigor para querer definir o Romantismo" (BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994. p.91).

²²³GUINSBURG, Jacó (Org.). **O romantismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.13.

²²⁴De acordo com Erwin Panofsky, podemos denominar "história dos estilos" a investigação, a partir de um "princípio corretivo", dos modos pelos quais os objetos e fatos são expressos por formas que variam segundo as condições históricas. Ver: PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na renascença. In: _____. **Significado nas artes visuais**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p.58.

Como a última afirmação deixa claro, pensado na esteira dos acontecimentos, o Romantismo é um movimento que dominou a primeira metade do século XIX, cujas origens evidenciam uma reação contra as academias e o intelectualismo do século XVIII, igrejas, cortes.²²⁵ Nesse caso, é o Romantismo pós-revolucionário que se funda em uma maneira de ver o mundo que altera e subverte quase tudo o que era tido como sagrado, seja no âmbito da política, seja na esfera da arte, no fundo, um movimento de reação contra o próprio princípio de tradição, autoridade e regra. Na Arte, o Romantismo ergue-se, sobretudo, contra as leis que dominaram durante séculos o fazer artístico na Europa e que, na essência, constituíam "quase tudo o que era tido como consagrado para todo o sempre no Classicismo".²²⁶ O romantismo pós-revolucionário, no fundo, "reflete uma nova concepção de vida e do mundo, e cria, sobretudo, uma nova interpretação da idéia de liberdade artística. Essa liberdade deixava de ser um privilégio do gênio para se tornar o direito inato de todo artista e de todo indivíduo de talento".²²⁷ Nesse contexto, é um movimento de reação contra o próprio princípio de tradição, autoridade e regra.

No entanto, cabe distinguir entre o Romantismo alemão e o ocidental, pois, como bem observa Hauser, o primeiro deriva das tendências reacionárias e o segundo das tendências progressistas; o romantismo alemão é uma reação direta às rupturas impostas pela modernidade ou pelas "revoluções": a Revolução Francesa,

²²⁵HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.651.

²²⁶ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Um encerramento. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O romantismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.276.

²²⁷HAUSER, **História social...**, op. cit., p.650-651.

de 1789 e a Revolução Industrial,²²⁸ na Inglaterra. Esse cenário é, pois, pano de fundo para nossa análise.

Aliás, tendo como horizonte as duas revoluções²²⁹ que agitaram o período, podemos entender melhor o espírito de época que invadiu, inclusive, as terras brasileiras.

Essas revoluções e suas idéias que se alastrariam por outros continentes, encontrando solo fértil, têm suas raízes na estrutura social, no desenvolvimento econômico e na conjuntura política de seu tempo. Dentre elas, a Americana e a Francesa, seriam as primeiras de uma longa série de revoluções que teriam como fundo geral uma mesma causa: a luta contra o absolutismo monárquico.

É justamente contra o princípio político absolutista que vão atuar as idéias e os programas políticos dos revolucionários do século XVIII, os quais fazem do ideal democrático sua bandeira de luta, de forma que a história da humanidade caminha cada vez mais nesse rumo e as massas populares participam mais e mais nas decisões políticas ligadas ao seu próprio destino.²³⁰

²²⁸Evidentemente, a Revolução Industrial, que ocorreu a partir de 1750, não se produziu sem deixar profundas marcas na vida social. De um lado, a crença na prosperidade e progresso humanos cuja causa é a grande expansão econômica; de outro, os graves problemas de ordem social que surgiram. De um lado, o enriquecimento rápido para alguns, e de outro, a pauperização das massas de trabalhadores que esse mesmo processo mobilizava. É um tempo fértil para os inventos e inovações no setor tecnológico, mas também de grande precariedade quer nas condições de trabalho, quer nos ganhos desses trabalhadores, insuficientes (FARBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O romantismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.28).

²²⁹As duas revoluções mais significativas que agitaram o período são: a Revolução Americana (1770 - 1783), que resultou em um governo constitucional e democrático para os Estados Unidos; e a Revolução Francesa (1789), que determinou de maneira indubitável os destinos das nações européias. Nesse período, outras revoluções também importantes são: a série de agitações revolucionárias, de 1787 a 1790, nos Países Baixos austríacos, que incitaram à revolta contra o absolutismo ilustrado de José II; e a luta da Polônia, no período de 1788 a 1794, por sua liberdade nacional. Muitas nações européias passaram a adotar a forma republicana de governo em substituição às monarquias absolutistas (FARBEL, op. cit., p.24).

²³⁰FARBEL, op. cit., p.24.

De acordo com a situação real, estabeleceu-se uma distinção do romantismo tanto alemão quanto francês e inglês, um romantismo da primeira e outro da segunda geração, que seguiram caminhos diferentes:

o romantismo alemão passou de sua atitude originalmente revolucionária para uma postura reacionária, ao passo que o romantismo ocidental passou de um ponto de vista monárquico conservador para uma concepção liberal. (...) Todo século XIX dependeu artisticamente do romantismo, mas este era ainda um produto do século XVIII e nunca deixou de ter consciência de seu caráter de transição e historicamente problemático.²³¹

Enfim, sem perder de vista as diferentes nuances que nos permitem contextualizar o Romantismo, para obtermos uma compreensão mais profunda do ideário que permeia a herança neoclássica trazida pela Missão Artística Francesa (1816), tentaremos retratar algumas diferenças entre o Romantismo e o Classicismo clareando o que vem a ser clássico ou classicismo. Para tal recorreremos, a Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg, que, ao precisar o conceito de Classicismo, afirmam que o termo, em primeiro lugar,

vem de *classis*, "frota", em latim, e refere-se aos *classicis*, aos ricos que pagavam impostos pela frota. Um escritor "classicus" é pois um homem que escreve para esta categoria mais afortunada e mais elevada da sociedade. Tal foi o sentido inicial (...) ²³²Depois o vocábulo sofreu várias transformações, passando a designar um valor estético, ético, mas principalmente didático: um escrito "clássico" veio a ser uma composição literária reconhecida como digna de ser estudada nas "classes" das escolas. Nesta acepção, o termo é muito usado para vários fins. (...) Entretanto, do ponto de vista estilístico, é possível que seu autor seja romântico e não clássico. Um terceiro significado que se impôs, ligado ainda ao segundo, diz respeito ao período em que a literatura, as artes, a cultura de uma nação ou de uma "civilização" alcançam um grande florescimento ou então o seu apogeu. (...) Por fim, temos o nexo que nos incumbe definir mais de perto [e o que nos interessa aqui], ou seja, o conceito estilístico do que vem a ser "clássico" ou "classicismo". Sob este ângulo, a referência é a princípios e obras que correspondem a certos preceitos modelares, os quais, por seu turno, derivam de certa fase da arte grega e a tomam como padrão. Essa codificação ocorreu principalmente no Renascimento. Foi então que a redescoberta da Antiguidade Greco-Latina ou, como passou a chamar-se,

²³¹HAUSER, **História social...**, op. cit., p.661-665.

²³²Segundo Rosenfeld e Guinsburg, Áulio Gélío é a fonte da primeira menção da palavra nesse sentido inicial: significando um autor de obras para as camadas superiores (ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O romantismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.262).

"Clássica", a revalorização de suas produções intelectuais e artísticas, conjugando-se com um extraordinário surto de criatividade italiana e até européia, puseram novamente na ordem do dia o pensamento e os problemas estéticos. Com base nas elaborações [sobretudo de Aristóteles]²³³ surgiu a idéia de que os princípios fundamentais depreendidos da prática e da teoria helênicas constituíam um *non plus ultra* de todo fazer artístico, os cânones imutáveis das condições e procedimentos que geram a obra de arte. Na medida em que, a certa altura da história cultural de determinados países, sobretudo na França, tal acepção tornou-se dominante e mesmo normativa, em função de um surto criativo que produziu trabalhos notáveis em vários campos da arte, ela deu origem ao período "clássico" do "classicismo" europeu, tendo a sua influência e o poder de suas regras se espalhado no mundo ocidental, inclusive sob a forma de um "neoclassicismo" que prevaleceu durante o século XVIII e fez par com o racionalismo ilustrado.²³⁴

Com efeito, o Classicismo no que diz respeito a certos princípios formais, tende para o equilíbrio, a proporção, a objetividade, a ordem, a unidade, a harmonia, a disciplina, a moderação, "o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso".²³⁵ Mas há evidentemente outros aspectos relevantes: a natureza é concebida fundamentalmente em termos de razão (regida por leis) e a obra de arte reflete tal harmonia.²³⁶ A obra de arte é imitação da natureza, e os artistas do Renascimento, de fato, aprendem a vê-la, fazendo da imitação de seu concerto harmônico, de sua racionalidade profunda, de suas leis o objetivo da arte.²³⁷ Imitação, no entanto, não significa mimese, pois a idéia de beleza perseguida pelo Renascimento pende para o ideal e não para uma concepção realista. A beleza, neste sentido, segundo Annateresa Fabris, "é fruto de uma escolha, é constituída pelos elementos mais belos existentes na natureza, que o artista reúne em sua obra,

²³³Nesse campo, foram de particular importância o reencontro e a tradução direta do grego dos textos subsistentes da *Poética* de Aristóteles, bem como o trabalho crítico efetuado, entre outros, por Scaliger e Castelvetro. Ver: ROSENFELD e GUINSBURG, *Romantismo...*, op. cit., p.262.

²³⁴ROSENFELD e GUINSBURG, *Romantismo...*, op. cit., p.262.

²³⁵ROSENFELD e GUINSBURG, *Romantismo...*, op. cit., p.262.

²³⁶ROSENFELD e GUINSBURG, *Um encerramento*, op. cit., p.283.

²³⁷FABRIS, Annateresa. O classicismo nas artes plásticas. In: GUINSBURG, J. **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.268.

atento às idéias de harmonia, ritmo, medida".²³⁸ Mas, para a autora do texto *O Classicismo nas Artes Plásticas*, o artista renascentista supera ao mesmo tempo a teoria mimética de Aristóteles (no entanto de quem se origina o conceito de ordem) e a idéia de emanção divina de Plotino, "transformando a arte num processo de conhecimento da natureza a partir de princípios criados pelo homem".²³⁹

O artista, nessa concepção, "apaga-se por trás de sua realização, não pretende exprimir em primeiro lugar, na obra, a si próprio e a seu mundo interior. Este não desempenha papel relevante, pois, seu interesse é o de representar uma visão da natureza, do universo do homem e das coisas". É, sobretudo, "um artesão a serviço da obra, cuja perfeição é a sua meta".²⁴⁰

O propósito do Classicismo ainda se desdobra em dois outros, não menos importantes: "a obra deve agradar e ser útil ao público. O primeiro – agradar – a subordina a um juízo de gosto e a um consenso coletivos ou daquilo que exerce esta função em seu nome, o segundo – ser útil – a um fim implícita ou explicitamente programático, do qual o mais usual é o didático".²⁴¹ Sua finalidade, em suma, desempenhar um papel moralizante e ajustador, quer por meio da catarse, quer em função do caráter exemplar da configuração artística. Ao possibilitar um aperfeiçoamento, a Arte, na visão clássica, exerce uma influência poderosa, pois pode "plasmar visões de mundo e modelar condutas".²⁴²

O modelo romano, nesse momento, segundo Fabris, é soberano, e Roma, embora não se possa esquecer da Grécia, é o principal irradiador da arte antiga.

²³⁸FABRIS, op. cit., p.268.

²³⁹FABRIS, op. cit., p.269.

²⁴⁰ROSENFELD e GUINSBURG, Um encerramento, op. cit., p.276.

²⁴¹ROSENFELD e GUINSBURG, Um encerramento, op. cit., p.276.

²⁴²CARVALHO, **A formação...**, op. cit., p.11.

Podemos deduzir, nessa linha de pensamento, que da transformação do artista em intelectual e da visão de que a arte constitui o ponto de encontro entre a mão e o juízo, emerge o que conhecemos como "fenômeno acadêmico". Seu principal objetivo: "formar as novas gerações de pintores, escultores e arquitetos a partir dos exemplos dos grandes mestres, apresentados como paradigmas".²⁴³

Pensado nessa perspectiva, o conceito de acadêmico tem sido usado, muitas vezes, no sentido de restringir toda a produção dos artistas, ligados à Academia, a uma forma única. Mas, ainda que rapidamente, é preciso frisar que o "fenômeno acadêmico" é fruto das revoluções políticas que se fazem acompanhar de transformações estéticas, não menos vitais. Afinal, para uma nova concepção do mundo, são necessários novos modos de representação. E depois, do que inferimos da Arte Clássica e de suas categorias – "medida, cálculo, simetria, geometria e matemática, equilíbrio das proporções, harmonia das relações, domínio dos impulsos, e dos caprichos, clareza, legibilidade, inserção na tradição – não resumem em si a essência da expressão clássica".²⁴⁴

Desse quadro de referências não se pode deixar de levar em consideração, de acordo com Fabris, um fato incontestável: embora no momento neoclássico se reconheça o espírito da Antiguidade que "o projeta diante de si como um futuro, um valor graças ao qual se aperfeiçoa" e que o passado, transposto para o futuro, volta a ser presente, a uniformidade formal e o esquematismo, por exemplo, que caracterizam boa parte da arte neoclássica, acabam se revelando muito mais como normas e convenções, aplicadas rigidamente, "do que como uma verdadeira compreensão do espírito que animava os artistas da Antiguidade".²⁴⁵

²⁴³FABRIS, op. cit., p.269.

²⁴⁴FABRIS, op. cit., p.284.

²⁴⁵FABRIS, op. cit., p.282.

Se tomarmos em consideração a diversidade e complexidade de todo esse ideário, é preciso ter em mente:

Transformada em categoria, em arquétipo, a tradição clássica deixa de ser uma experiência renovada para afirmar-se como idéia, como abstração. Desse enrijecimento não escapa nem mesmo um artista como David, freqüentemente cindido entre a obediência e desvio da norma, entre uma visão realista e uma construção arqueológica, no qual se aglutinam algumas contradições centrais do momento neoclássico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, acadêmico e moderno.²⁴⁶

Contudo, é evidente a impossibilidade de enfeixar o Classicismo na categoria: "acadêmico". O problema clássico, então, colocado em uma moldura histórica, pode nos ajudar a estabelecer a diferença nodal entre a criação de um modelo – que se pauta por uma idéia de harmonia na qual a razão desempenha um papel organizador – e a sua imitação. A questão do modelo a ser imitado, que traz em seu interior a questão da repetição e da imitação, ajuda-nos a pensar uma problemática do Neoclassicismo brasileiro: o que a Pintura Histórica no Brasil, do século XIX, buscou na tradição clássica? Até que ponto a organização acadêmica, no Brasil, e seus artistas se espelharam no modelo clássico?

Quer repouse na aceitação de uma ordem do sagrado, quer sacralize uma ordem inteligível, a arte clássica, nesse aspecto, pode ser definida como uma arte para a qual há sempre valores mais sagrados do que esse acidente, o artista, e mais importante que esse transeunte, o ser humano. (...) a *medida* clássica é em primeiro lugar mensuração da única relação que importa, a relação com o absoluto. Nem toda arte religiosa é clássica, mas toda arte clássica pressupõe, imanente ou transcendente, aquela dimensão que Rublov chama de deus e que Albert chama natureza.²⁴⁷

Uma organização acadêmica – na qual impera uma estética cuja arte se fundamenta em uma tradição formulada no passado por criadores divinos, transmitidos aos artistas do presente, por vezes transformada em dogmas e cânones – também se situa no tempo e no espaço. E a Academia Florentina do Desenho, neste contexto, é exemplar.

²⁴⁶FABRIS, op. cit., p.282.

²⁴⁷ROY, C. **L'art à la source**. Paris: Gallimard, 1992. v.2. p.164-171 apud FABRIS, op. cit., p.282.

Segundo Fabris, a Academia Florentina fundada em 1536, por Vasari, não consegue pôr em prática o programa inicial do seu mentor: "formar os jovens artistas na arte primária dedicando-se antes à defesa de interesses corporativos".²⁴⁸ Outro exemplo é a Academia de São Lucas que, a princípio, deveria estruturar seu ensino em torno do trabalho de ateliê e de conferências e discussões a respeito da teoria da arte. "Entre as diferentes práticas de atelier havia o desenho 'à antiga', isto é, o estudo dos grandes mestres clássicos, o que evidencia a intenção da instituição acadêmica de tornar-se guardiã de um certo número de normas derivadas da história da arte, consideradas eternas e, portanto, válidas para o presente".²⁴⁹

Considerando esses dois exemplos, é claro que o "fenômeno acadêmico" não se restringe à fundação de uma academia, mas se estende ao diálogo que os artistas travam com seu tempo. Por outro lado, comparando as duas escolas anteriores – a de Florença e a de São Lucas – com a Academia de Pintura e Escultura, fundada em Paris em 1648, as singularidades mostram-se com mais clareza.

Na Academia de Paris, a idéia clássica transforma-se em dogma e o artista tem uma formação que inclui, inclusive, uma atuação na propaganda a serviço do Estado. E é esta Academia que se apresenta no Brasil, com a Missão Artística Francesa, como o modelo acadêmico mais acabado.

Evidentemente, compreender o Classicismo é importante, porém, cabe lembrar que, neste estudo, limitado à compreensão da influência deste modelo na configuração do Neoclassicismo brasileiro e a revisão da herança neoclássica que mantém a Academia Imperial de Belas Artes. Essa herança tem origem no Neoclassicismo francês, principalmente em razão do vínculo de Jean-Baptiste Debret, que estudou com David e de quem recebeu forte influência. Debret – a exemplo do principal representante do Neoclassicismo francês, Ingres, discípulo de David – guardadas as devidas proporções, é considerado, no Brasil, o principal pintor neoclássico que se

²⁴⁸FABRIS, op. cit., p.269.

²⁴⁹FABRIS, op. cit., p.269.

impôs a partir da Missão Artística Francesa. Além de Debret, a título de informação, destacamos também na pintura Auguste Taunay e na escultura Granddjean de Montigny.

Vale realçar que o Neoclassicismo francês não pode simplesmente ser transposto para o Brasil do século XIX, pela simples razão de que é outro contexto e um momento político, cultural e artístico muito diverso do francês. As premissas daquele neoclassicismo nos ajudam, porém, a enxergar as singularidades da experiência neoclássica brasileira.

A princípio, tendo como premissa a exaltação dos valores do cidadão, o Neoclassicismo da metade do século XVIII às primeiras décadas do século XIX representa, segundo Fabris,

uma reação moral, pois, se opõe à sociedade cortesã, e uma reação intelectual, pois visa encontrar as fontes de uma civilização primitiva e verdadeira. (...) Trata-se de uma atitude moral e política, da busca de novos padrões de comportamento, relacionados com um ideal de vida estóico e republicano. É por isso que o neoclassicismo é associado à revolução francesa e a independência norte-americana. (...) O novo gosto, que se instaura a partir de meados do século XVIII, não pode ser dissociado da crise dos valores da sociedade cortesã e da busca de novos modos de vida.²⁵⁰

Sob esse ângulo, uma pintura neoclássica, cuja matriz é a observação de regras, tem por fim manifestar a simplicidade, sobriedade e dignidade, pois no Clássico o valor fundamental está situado na própria obra. O pintor, conseqüentemente, busca, em especial, a forma, dá ênfase à linha contínua, à precisão do desenho, à pureza do traço. A composição é sólida, pois a fonte maior de inspiração é a escultura antiga.

Esse Classicismo que se estendeu pelo mundo ocidental prevalece no Brasil, sob a forma de um Neoclassicismo. Mas, entre nós, o esforço para forjar uma arte brasileira, segundo Antônio Candido, era visto como uma tentativa de afirmação dos temas e peculiaridades do país. Portanto, produzir uma "arte nacional", a exemplo do que ocorria na Europa, exigia uma renovação em relação ao classicismo,

²⁵⁰Ainda de acordo com essa autora, essa reação encontra apoio nos enciclopedistas hostis à corte, o que explica a diferença do neoclassicismo em relação aos classicismos anteriores (FABRIS, op. cit., p.290).

propiciada por um novo olhar sobre o Brasil que tem origem em uma convergência de fatores internos e externos que é, ao mesmo tempo, nacional e universal.²⁵¹

Ainda assim, tendo como pano de fundo um projeto de uma sociedade, que vive os conflitos de uma nação que se pretende culta, no Brasil, o poder também se serviu à larga das representações artísticas. As novas idéias, cujas raízes se fortaleciam desde a Revolução Francesa, possibilitaram no plano estético, como reflexo do ideário liberal que se implantava nas nações européias, um amplo movimento de crítica aos padrões rígidos do classicismo e de incentivo à total liberdade de expressão. Esse movimento, no Brasil, em meados do século XIX, apresentou-se nas cores de um Romantismo centrado na valorização da originalidade, da visão pessoal e das diferenças entre as nações.

2.2 O ROMANTISMO NO BRASIL: O NACIONAL E O UNIVERSAL

Como vimos, o Romantismo é um "movimento tão rico e tão contraditório e apresentou tantas variações nacionais e individuais, que é provavelmente inútil pretender defini-lo através de uma ou duas características".²⁵² Embora apresente traços próprios do Romantismo europeu, convém lembrar que o Romantismo no Brasil, que tem como marco fundador o ano de 1836,²⁵³ é um movimento, cujas nuances refletem singularidades inerentes ao país, à época e até mesmo ao gênero

²⁵¹CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750/1836)**. 7.ed. Belo Horizonte (MG): Itatiaia, 1993. v.1. p.281.

²⁵²LEITE, D. M., op. cit., p.163.

²⁵³O ideário romântico tem como marco mais ou menos convencional o ano de 1836, em razão do livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e da revista *Niteroy*, fundada e publicada também por Magalhães, Porto alegre e Torres Homem, na qual tratam sobre uma reforma nacionalista e espiritualista da literatura brasileira. O romantismo no Brasil reflete um entusiasmo pela vida nacional, de confiança no futuro do jovem país, de celebração de sua natureza, de elogios à inspiração dos seus jovens poetas, mortos na flor de idade, e perdura até aproximadamente 1881, quando a obra *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, traz em seu bojo as premissas da tendência realista e naturalista que influenciarão as artes no Brasil, a partir de então.

artístico em vigor. É assim que a literatura e a pintura, concordando com Antônio Cândido, inscritas nos movimentos históricos e estéticos, ao mesmo tempo, nacional e universal, configuram um novo olhar sobre o Brasil e são recursos de valorização do país.²⁵⁴

Ocorre que essa pluralidade pode ser o indicativo, segundo Leite, de

uma unidade mais profunda nos vários romantismos. É que os românticos procuravam, mais que os clássicos ou neoclássicos, a individualidade e a originalidade; à tradição clássica, opunham as tradições nacionais; aos claros limites do estético ou não-estético, tentaram as formas novas que permitissem exprimir o inexprimível, isto é, traduzir um domínio ainda não tocado pela experiência coletiva ou ainda não dominada pelo lugar comum.²⁵⁵

A primeira tarefa, então, é identificar as cores que adquire no Brasil, no período de 1820 a 1880, recorte proposto no início de nossas reflexões.

Dessa unidade, extraída da pluralidade, emergem os princípios que diferenciam a perspectiva neoclássica da romântica. No caso do Brasil, deduzimos que certos valores, que sobressaem do Romantismo em sua expressão historicista, que se alimenta da Revolução Francesa, resultam na idealização do passado representado pelos grandes acontecimentos.

Mesmo assim, no Romantismo o valor básico não está na obra, mas no próprio artista ou na sua subjetividade. O que importa é o artista e sua auto-expressão.²⁵⁶

As grandes obras, desse modo, têm por substrato as visões extraídas da imaginação do artista e sua compreensão dos acontecimentos históricos. Na criação de símbolos ou mitos, os artistas românticos tentam justificar e explicar a nacionalidade, de um lado, por meio da celebração da natureza tropical e do indígena como o dono da terra e identificado com suas belezas. E, de outro, do culto

²⁵⁴Ver: CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1959. v.2.

²⁵⁵LEITE, D. M., op. cit., p.164.

²⁵⁶ROSENFELD e GUINSBURG, Um encerramento, op. cit., p.276.

a determinadas figuras como D. Pedro I e Tiradentes, que aos poucos emergiram para a história e as comemorações patrióticas.

Essa noção de nacional, cujo horizonte é a dimensão universal, explicita um aspecto tanto nacionalista quanto romântico. A busca das tradições e o culto da história, por exemplo, evidenciam que o Romantismo brasileiro é tributário do nacionalismo. Esmiuçando o nacionalismo, é possível distinguir duas tendências: o nativismo e o patriotismo.²⁵⁷ O nativismo, em sentido estrito e já então tradicional em nossa cultura, ligado à celebração ou aos sentimentos de afeto pelo país, mais o patriotismo, ou seja, o sentimento de apreço pela jovem nação e o intuito de dotá-la de uma literatura independente. No nativismo, é predominante o sentimento da natureza; no patriotismo, é o da pólis.²⁵⁸ O nacional, no seu viés nativista, remete àquilo que parecia ser o mais brasileiro: o índio e a natureza. É a partir deste índio (idealizado como herói) e desta natureza (idealizada como paisagem nacional) que a Arte retrata o nacional.

Por outro lado, a articulação do nacional com o universal "é perfeitamente compatível com o espírito iluminista da época: 'com efeito, concebido e esteticamente manipulado como se fosse um pastor arcádico, o índio ia se integrar no padrão corrente do homem polido, ia testemunhar a viabilidade de se incluir o Brasil na cultura do Ocidente por meio da superação de suas particularidades'".²⁵⁹

Na Literatura, além do nativismo, prevalecerá um outro movimento entre os anos de 1840 a 1860: o indianismo que, segundo Antônio Cândido, põe lado a lado índio e conquistador, por meio de uma "crescente utilização alegórica do aborígine

²⁵⁷CÂNDIDO, **Formação**..., op. cit., v.1, p.15.

²⁵⁸CÂNDIDO, **Formação**..., op. cit., v.1, p.15.

²⁵⁹PECHMAN, op. cit., p.32.

na comemoração plástica e política".²⁶⁰ Um indianismo que se filia ao Romantismo na medida em que se pretende portador da "brasilidade".

Resta-nos destacar, ainda, que a ameaça de estar condenado, de um lado, à inautenticidade e, de outro, à ameaça de uma "reeuropeização" do país, leva intelectuais e artistas, a partir do diálogo entre Arte e História, a produzir um rico imaginário sobre as origens da nação brasileira, cujos temas centrais são: o índio, a natureza, a busca das origens, os costumes. O índio, como o principal personagem na elaboração de um passado mítico, anterior à colonização; a natureza, utilizada na elaboração de uma paisagem na qual os índios, os seus verdadeiros donos da terra, viviam em liberdade.

Se a Nação brasileira precisava encontrar um passado independente da História Colonial que pudesse torná-la distinta de Portugal, visto, na época, como o inimigo, a partir de 1822, a elaboração de uma cultura autêntica, nuançada pelo ideário romântico, aparecia como a perspectiva mais favorável à expressão da alma da nação recém-fundada. Embora as condições reais da vida nacional (a realidade de um país escravocrata) ofuscassem os ideais nacionalistas²⁶¹ dos românticos brasileiros, a volta à tradição, segundo Leite, pregada pelo nacionalismo europeu, "aqui encontrará um símile na volta ao passado colonial, às vezes na celebração do indígena".²⁶²

²⁶⁰CÂNDIDO, **Formação**..., op. cit., v.1, p.18.

²⁶¹Estamos nos reportando ao programa nacional de Ferdinand Dennis, para quem a raça e o ambiente geográfico são as principais fontes de inspiração dos poetas românticos. Mas, não só Dennis, Almeida Garret também exerceu grande influência sobre os românticos. Sobre a influência e o significado das orientações desses autores, ver: CÂNDIDO, **Formação**..., op. cit., v.2, p.319-327.

²⁶²LEITE, D. M., op. cit, p.32.

Nesse movimento em direção a uma nacionalidade, vem à tona o tema de uma língua brasileira, para esse autor, "a única na qual o brasileiro poderia exprimir-se e que, ao mesmo tempo, já seria expressão de nossas características mais autênticas".²⁶³ Como instrumento de individualização das nações, a língua, nessa perspectiva, pode ser um estímulo ao surgimento do sentimento de nacionalidade. Afinal, a língua nacional – e a sua difusão – é uma forma de despertar o sentimento de pertença de um grupo e afirmar a unidade nacional. Mas, além de encarnar a nação e tentar substituir uma diversidade caótica lingüística, deve assegurar, também,

a comunicação horizontal e vertical no seio da nação: seja qual for sua origem geográfica e social, todos os seus membros devem compreendê-la e utilizá-la. Deve possibilitar a expressão de qualquer idéia, de qualquer realidade; das mais antigas às mais modernas, das mais abstratas às mais concretas. Deve ser um espelho da nação e mostrar que é tão grandiosa como as outras. Deve confundir-se com a nação – enraizar-se nas suas profundezas históricas, possuir as marcas do povo.²⁶⁴

A língua é "o repositório cultural de um povo, fruto do acúmulo de tradições e criatividade durante séculos e séculos de história", contudo, a idéia de uma língua nacional, pensada no cenário lingüístico brasileiro é, no mínimo, complexa. A hipótese "uma língua, uma nação", de fato, evidencia a contribuição da língua nacional na criação das nacionalidades, mas, também, traz à tona um velho problema: a idéia de uma língua nacional. A nação, concordando com Anne-Marie Thiesse, não existe porque possui uma língua; em verdade, se a nação existe é preciso, então, dar-lhe uma língua.²⁶⁵

²⁶³LEITE, D. M., op. cit, p.32.

²⁶⁴THIESSE, op. cit., p.74.

²⁶⁵THIESSE, op. cit., p.74.

Nessa perspectiva, a nação é a matriz originária da História, da qual ressurgem o passado, de retorno às origens. Para o romântico brasileiro, que se vê como "patriota", nada mais natural do que o culto à natureza, à língua nativa, ao folclore, ao herói que encarna as qualidades do verdadeiro titã: aquele que carrega as verdades e que realiza missões.

Nesse sentido, concordando com Malerba, "a questão 'nacional' é o centro de toda a preocupação intelectual do período, seja na literatura, na filosofia, nas artes plásticas ou na música".²⁶⁶ Os "patriotas", de acordo com esse autor, "desejavam complementar a Independência no plano estético; e como os moldes românticos previam tanto o sentimento de segregação quanto o de missão – que o compensa – o escritor podia apresentar-se ao leitor como militante inspirado na idéia nacional".²⁶⁷

Por outro lado, os românticos brasileiros vivem também um conflito que diz respeito ao estético: "momento em que os assuntos viram *obras*"²⁶⁸ e que, no período posterior à Independência, resulta na elaboração de uma imagem positiva do Brasil e dos brasileiros.²⁶⁹ É o momento em que,

fortemente pautada em uma agenda de festas, rituais e imagens, a monarquia brasileira se serviu à larga das representações simbólicas que envolvem o poder monárquico e que evocam elementos históricos de longa duração, associando o soberano à idéia de justiça, ordem, paz e equilíbrio. Modelo suficiente para se opor à imagem das repúblicas americanas, tão caracterizadas por guerras civis e associadas à anarquia; modelo para impor uma imagem civilizacional "à européia".²⁷⁰

²⁶⁶MALERBA, **O Brasil...**, op. cit., p.110.

²⁶⁷MALERBA, **O Brasil...**, op. cit., p.110.

²⁶⁸"Obra", segundo Bosi, "um velho termo rico de significados humanos", existe apenas quando "as idéias e os sentimentos de um grupo tomam a forma de composições, arranjos intencionais de signos, estruturas" (BOSI, **História...**, op. cit., p.96).

²⁶⁹LEITE, D. M., op. cit.

²⁷⁰SCHWARCZ, **As barbas...**, op. cit., p.32.

Trata-se de um período de intensa criação artística que seja capaz de celebrar um modelo político e de criar uma herança simbólica e material representativa da alma nacional,

No Brasil, de acordo com Leite, podemos evidenciar dois programas²⁷¹ de cunho nacional que respondem à necessidade de representações que sintetizem o sentido da natureza tropical e do homem brasileiro: o primeiro, de Ferdinand Dennis, cujo manifesto romântico foi publicado em 1824 e o segundo, de Almeida Garret, publicado em 1826.²⁷²

Suas principais orientações refletem um acento na raça e no ambiente como fontes inspiradoras que permeiam a expressão romântica e ao apresentar "uma imagem positiva do povo brasileiro: amor à liberdade, apêgo a terra e a valores individuais".²⁷³ O brasileiro é representado como o indígena, o filho da terra que convive harmoniosamente com a natureza e como o herói, valoroso e nobre que forja com o branco e o negro a nacionalidade. Esses traços do Brasil e de sua gente são eternizados nas obras do romancista José de Alencar e dos poetas românticos como Gonçalves Dias (1823-1864) cujas poesias *A Canção do Exílio* e *Saudades*²⁷⁴ e a de Casimiro de Abreu (1839-1860), *Meu Lar*,²⁷⁵ são exemplares.

²⁷¹Ver: CÂNDIDO, **Formação...**, op. cit., v.2, p.319-327.

²⁷²É interessante observar a proximidade das publicações desses manifestos à proclamação da Independência do Brasil em 1822, que é outro fato que torna evidente a ligação do ideário que perpassa esses programas a um projeto identitário nacional.

²⁷³LEITE, D. M., op. cit.

²⁷⁴Ver: DIAS, A. Gonçalves. **Poesia completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1959. p.103, 470-471.

²⁷⁵ABREU, Casimiro de. **Obras de Casimiro de Abreu**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940. p.75.

Em *Timbiras*, Gonçalves Dias, considerado um dos maiores poetas do Romantismo brasileiro, descreve os índios como

'capazes de civilização (...) e aptos para formar um povo esclarecido'. Ao contrário da visão de Francisco Varnhagen, que admite 'o massacre dos índios em nome do progresso', Gonçalves Dias rompeu com a dualidade bárbaro/civilizado, integrando esses dois termos numa mesma ordem de desenvolvimento cultural que levaria da nacionalidade à civilização.²⁷⁶

Gonçalves Dias estreitou, assim como outros escritores, os laços entre Literatura e História na busca de uma origem mítica ou histórica do país. De acordo com essa tendência, é exemplar a exaltação das singularidades do país: a grandeza da natureza tropical, a eterna primavera com suas flores exóticas, a beleza de rios e montanhas²⁷⁷ e da terra genuinamente brasileira em contraposição aos países onde o frio, a neve, a névoa são constantes "como se a natureza fosse desagradável para o homem ou, pelo menos, para o homem tropical".²⁷⁸ Enfim, a terra selvagem, expressão do nacionalismo é "a floresta virgem ou quase virgem, onde o homem reverte à sua condição de inocência".²⁷⁹ Criou-se não só uma representação do índio à imagem e semelhança do homem forte e corajoso, mas também da natureza perfeita.

A obra *Moema*, de Victor Meirelles de Lima, pintura de 1862, exposta em 1866, é um dos muitos exemplos dessa idealização, pois reflete uma visão permeada por um sentimento de amor à natureza representada nos planos longínquos, nos céus cálidos e na vegetação tropical (figura 1).

²⁷⁶PECHMAN, op. cit., p.33.

²⁷⁷LEITE, D. M., op. cit., p.170.

²⁷⁸LEITE, D. M., op. cit., p.170.

²⁷⁹LEITE, D. M., op. cit., p.170.

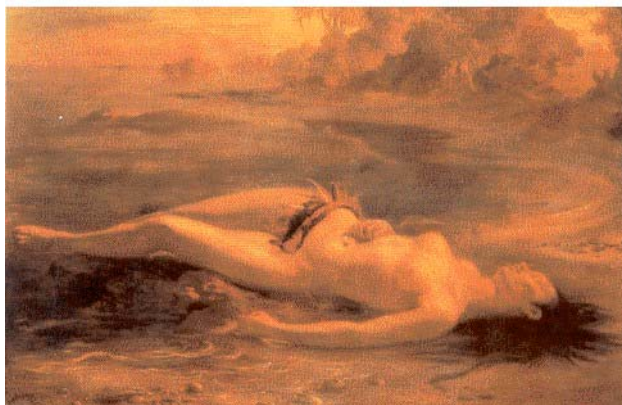


Figura 1 - Victor Meirelles. *Moema*, 1862. Óleo s/ tela, 129 x 190cm. MASP, São Paulo.

O propósito dessa pintura, na medida em que o artista vai alinhando a grandiosidade da natureza, a cor local, o ambiente tropical que envolve a figura feminina em sua exuberância de um exotismo espiritualizado, é dar visibilidade ao passado e estabelecer uma direção para o futuro. O artista estabelece uma ordem convencional que vai se tornando referência e a partir da qual condutas e comportamentos sociais irão se alinhar: não se pode tocá-la e seu corpo inerte, segundo Jorge Coli, de uma beleza quase abstrata, embora no primeiro plano, é inacessível, pois habita um mundo entre a morte e o adormecer. Em primeiro plano, Moema nos oferece o esquecimento da dor e da morte e, embora morta, afogada, seu corpo permanece intacto.²⁸⁰

Outro exemplo do indígena brasileiro representado em versos ou pinturas, importante no projeto de construção da história brasileira, é a personagem Iracema, do romance de José de Alencar, retratada nesta pintura de José Maria Medeiros (figura 2).

²⁸⁰Ver: COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar. (Org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998. p.375-404.



Figura 2 - José Maria Medeiros. *Iracema*, 1881. MNBA, Rio de Janeiro

O indígena também é retratado como o modelo e a vítima maior a simbolizar o novo Império em *O último Tamoio*, de Rodolfo Amoedo (figura 3).

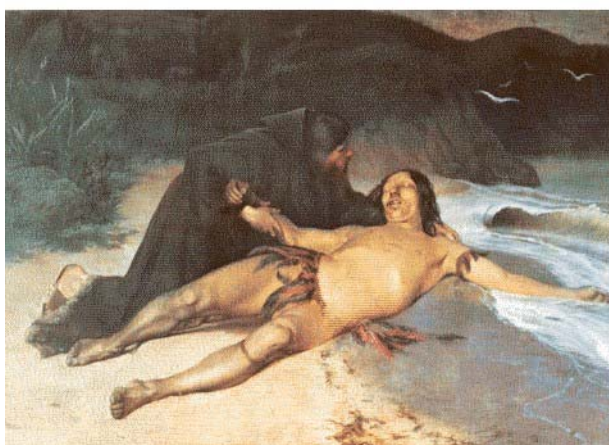


Figura 3 - Rodolfo Amoedo. *O último Tamoio*, 1883. Óleo s/ tela. MNBA, Rio de Janeiro

Mas, se a civilidade teria o poder de transformar a nação bárbara, esta temática de cunho nacional coincidiu com um sentimento em voga entre os liberais, principalmente, de salvar e preservar o que restava de nosso passado indígena. Porém, pouco tinha a ver com a situação do índio ou do negro, ambos vivendo à margem, e que bem pouco lembrariam a imagem, por exemplo, da beleza de um exotismo espiritualizado da índia *Moema* de Victor Meirelles ou da valentia do indígena brasileiro sintetizada no poema *O Canto do Piaga*, de Gonçalves Dias, que até hoje permanece como poesia exemplar do indianismo e, talvez, de seu principal cultor.

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercados de troncos – cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d'altiva nação.

(...)

Sou bravo, sou forte,
Sou filho do Norte,
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi.²⁸¹

É nesse sentido que o impacto das representações artísticas, sobretudo a penetração de uma simbologia relativa ao Brasil como nação de inspiração romântica e de cunho nacional, revela uma dimensão tanto estética quanto política: fixar uma identidade cujo poder é assegurado, segundo Baczkó, "pela fusão entre verdade e normatividade, informações e valores, que se opera no e por meio do simbolismo".²⁸² Daí a sua força como meio de dominação simbólica e de controle pelo poder.

Cabe ainda destacar que alguns românticos, voltando-se para o passado coletivo, buscavam "integrar-se na alma popular", enquanto outros se ocupavam de "seus dramas pessoais". Há aqueles que "ampliaram" e outros que "fugiram da realidade para o sonho, quando não para o mundo de fantasmas e sombras". Nesse sentido, conforme argumentos de Leite, embora inútil pretender definir o Romantismo por meio de uma ou duas características, para esse autor, "o conceito que, para quase todos, representa mais de perto o romantismo é o de *desequilíbrio*".²⁸³ Segundo essa perspectiva, há, essencialmente, "o desequilíbrio entre o ideal do romântico e a realidade que pode atingir", o que, em seu entendimento, pode levar a revolta do indivíduo perante seu destino ou diante das restrições imputadas que resultariam em uma "atitude de fuga, ora para o passado ora para a utopia e os movimentos de libertação".²⁸⁴

²⁸¹RAMOS, Frederico José da Silva (Org.). **Grandes poetas românticos do Brasil**. São Paulo: Edições LEP, 1954. p.39.

²⁸²BACZKO, **Les imaginaires**..., op. cit., p.313.

²⁸³LEITE, D. M., op. cit., p.163.

²⁸⁴LEITE, D. M., op. cit., p.163.

Mas, como tendem ora para "a nostalgia do passado", ora para "um futuro diverso", ao que tudo indica, entre os românticos²⁸⁵ encontram-se "tanto os libertários – capazes de dar a vida pela independência de um povo – quanto os saudosistas, cujo ideal se localizaria na Idade Média ou ainda antes, no passado mitológico".²⁸⁶ Neste sentido, muitas vezes, a solução adotada foi celebrar o índio e condenar o conquistador europeu.

Por outro lado, também retrataram os problemas históricos e sociais do país, a começar pela escravidão que acentua, sem dúvida, a soberania portuguesa sobre as terras brasileiras. Por vezes, reforçaram as diferenças entre os "naturais" da terra, os "portugueses", aqueles que após 1822 "optaram então por ficar no Brasil e passaram a ser cidadãos brasileiros", e os negros que sem opção, na perspectiva de vários "intelectuais" nacionais, passaram a fazer do Brasil: "um país mestiço".²⁸⁷

A redenção de Cam (figura 4), neste caso, é outra obra exemplar, pois, seu autor Modesto Brocos,²⁸⁸ afinado com o discurso da época (a teoria de que todos os povos, embora diferentes, contribuíram igualmente), representa o Brasil como uma sociedade de raças cruzadas que, por efeito de cruzamento, chegaria por meio de uma seleção natural ou talvez "por milagre" a se tornar, algum dia, um país branco.²⁸⁹

²⁸⁵Para esse autor, Napoleão, em razão das suas contradições políticas insuperáveis, apresentava-se ora como tirano, ora como libertador, configurando-se como um dos heróis prediletos dos românticos.

²⁸⁶LEITE, D. M., op. cit., p.163.

²⁸⁷Ver: ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira** (1888). Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

²⁸⁸Modesto Brocos y Gómez nasceu em Santiago de Compostela, Espanha, em 1852 e morreu no Rio de Janeiro, em 1936. Em 1872, quando ingressou na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, foi aluno de Victor Meirelles (1832-1903) e de Zeferino da Costa (1840-1915). Como artista, realizou pinturas, gravuras, ilustrações, e em 1890, quando retornou ao Brasil, atuou como professor na Escola Nacional de Belas Artes convidado por Rodolfo Bernardelli.

²⁸⁹Esse quadro ilustra a tese: *Sur les métis au Brazil*, de João Batista Lacerda, diretor à época do Museu Nacional do Rio de Janeiro, apresentada no I Congresso Internacional das Raças, realizado em junho de 1911. A tese não podia ser mais clara: "o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução". Acompanhava uma reprodução do quadro de Brocos a seguinte legenda: "*Le nègre passant au blanc, à la troisième génération, par l'effet du croisement des races.*" (SCHWARCZ, **O espetáculo...**, op. cit., p.11).

Uma teoria da "mestiçagem espiritual", em destaque na seguinte afirmativa do crítico Silvio Romero: "Somos todos mestiços, se não no sangue, pelo menos na alma."²⁹⁰ Nesse sentido, a partir do ideal racial europeu, o Brasil atingiria um branqueamento, tornando-se gradualmente mais claro, o que o faria avançar em direção à "civilização", e isso ocorreria "naturalmente" por meio da mistura dos sangues europeu e africano.

Dos debates acalorados a respeito da diversidade racial sobressai uma problemática: quem é mais "brasileiro"? Qual é sua cor? Ou qual é a cor da "alma brasileira"?



Figura 4 - Modesto Brocos. *A redenção de Can*, 1895

Inúmeras representações iconográficas evocam um Brasil cujo futuro é alvo e, a exemplo da pintura *A redenção de Can*, que torna visíveis o pretense futuro civilizado e o branqueamento do Brasil, transformam o mestiço em um personagem exótico, de um passado atrasado, o "caipira" do interior do país, condenado à extinção em um Brasil salvo pelo agente civilizador: o branco.

A começar pelo título da obra, seu autor estende a tragédia vivida por Can, um dos três filhos de Noé, à história do Brasil. Can, filho de Canaã, por ter visto seu pai nu, foi amaldiçoado. A história de Can e a sua maldição – ser escravo dos seus

²⁹⁰Silvio Romero apud SCHWARCZ, **O espetáculo...**, op. cit., p.11.

parentes – perpetuam-se nos descendentes da Canaã e, utilizadas para legitimar a condição dos negros, subentendem que a escravidão purgaria os pecadores e com isso lhes salvaria as almas.

O artista por meio da imagem da Sagrada Família e do nascimento do Salvador transforma a redenção do personagem bíblico na redenção do Brasil. A pintura é uma alegoria, na qual vemos: uma negra (Sant'Ana), a Mãe, uma virgem mulata (Nossa Senhora); o Pai, caboclo e europeu ao mesmo tempo (São José) e, no centro do quadro, um menino branco (Jesus, o Salvador). Descrevendo a cena, vemos uma Sant'Ana, à esquerda do quadro, que ergue as mãos agradecendo aos céus o nascimento do menino branco, sem mácula ou pecado original. O pai, à direita do quadro, em atitude de cuidadosa atenção, olha para o menino no colo da mãe, uma mulata. Toda a cena, construída ao redor do menino, que ocupa o centro da tela, representa o novo e o futuro Brasil que, no decorrer de um século seria, nesta "visão mestiça", branco como a criança retratada.²⁹¹

Outros elementos dessa "visão mestiça" e singular do Brasil ainda são representados por Brocos: na mão esquerda do menino uma laranja, talvez o símbolo da fartura.²⁹² Ainda cabe destacar: "sua mãe aponta para a avó negra, como se apontasse para a origem degradada do menino, agora redimida, e ele, então, sinaliza a sua vitória e direciona sua bênção para esse passado terminado, quase extinto, remido".²⁹³ Enfim, nesse quadro de Brocos, o Brasil é livre e, sob a forma de Menino Jesus, é branco. Segundo Paiva: A mestiçagem é aí, e, também, no pensamento brasileiro desse final de século XIX, elevada à categoria de caminho da civilização.²⁹⁴

²⁹¹PAIVA, op. cit., p.68-69.

²⁹²Segundo Eduardo França Paiva, a laranja poderia estar substituindo o cacho de uva ou a romã, ou, então, o pássaro, usados à maneira renascentista. Ver: PAIVA, op. cit., p.69.

²⁹³PAIVA, op. cit., p.70.

²⁹⁴PAIVA, op. cit., p.70.

O que se pode dizer, no esforço de contextualizar ou estabelecer correlações entre esse tipo de pensamento racial – que justifica o domínio europeu sobre os demais povos – e as práticas artísticas, é que a escravidão é encoberta pelo véu do romantismo brasileiro. Por sinal, uma escravidão que não só se estende por toda a Monarquia, mas também lhe dá sustentação. Nesse, como em outros casos, de acordo com Leite, muitas vezes, a solução "foi ignorar o problema".²⁹⁵

Por isso, retomando a problemática – quem é mais "brasileiro" – é interessante observar que, de acordo com Maria Beatriz Rocha-Trindade, a denominação "brasileiro" como "nacionalidade" diferencia-se da sua aplicação àqueles como "os imigrantes" – que regressaram ao país de nascimento ou não – que ficaram conhecidos como "brasileiros". É complexo distinguir, a partir do conceito de "brasileiro", quem de fato o é: todos aqueles que ao longo da formação da sociedade brasileira vieram, por vontade própria ou não, morar aqui, ou apenas aqueles que aqui nasceram?

Essa autora cita uma carta de Alexandre Herculano, datada de dezembro de 1873, dirigida ao Conselheiro José Bento da Silva que esclarece bem essa distinção:

A denominação de *brasileiro* adquiriu para nós uma significação singular e desconhecida para o resto do mundo. Em Portugal, a primeira idéia talvez que suscite este vocábulo é a de um indivíduo cujas características principais e qualidades exclusivas são viver com maior ou menos largueza, e não ter nascido no Brasil; ser um homem que saiu de Portugal na puerícia ou na mocidade mais ou menos pobre e que, anos depois, voltou mais ou menos rico.²⁹⁶

Outro exemplo a destacar é a criação de uma poesia nacional. O Imperador, em uma de suas participações nas seções do IHGB, em 1849, ao apresentar para debate a seguinte proposta: "O estudo e a imitação dos poetas românticos promovem ou impedem o desenvolvimento da poesia nacional?", evidencia sua preocupação

²⁹⁵LEITE, D. M., op. cit., p.175.

²⁹⁶Alexandre HERCULANO apud ROCHA-TRINDADE, op. cit., p.133. Rocha-Trindade também destaca a definição de "brasileiro" da *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, na qual se lê: "Indivíduo que esteve no Brasil e que de lá voltou com mais ou menos dinheiro; refere-se ao homem rico (...)". Enfim, os brasileiros eram aqueles indivíduos que se dedicavam vantajosamente ao comércio e que "no Brasil são chamados portugueses e entre nós [os portugueses] *brasileiros*".

com a criação de uma poesia e, conseqüentemente, de uma arte nacional. "D. Pedro e a elite política da corte se preocupavam, dessa maneira, com a elaboração de uma cultura genuinamente nacional",²⁹⁷ que refletisse traços inconfundíveis de brasilidade e peculiaridades locais.

A tudo isso, acrescentem-se os símbolos representativos do novo Estado nacional que passaram a vigorar, após a Independência. Por exemplo, a mudança da cor da esfera armilar de ouro em campo azul, armas instituídas por lei de 1821, para a cor verde, de acordo com o decreto de 18 de setembro de 1822:

Será de ora em diante o escudo de armas deste Reino do Brasil, em campo verde uma esfera armilar de ouro atravessada por uma cruz da Ordem de Cristo, sendo circulada a mesma esfera de 19 estrelas de prata em uma orla azul; e firmada a coroa real diamantina sobre o escudo, cujos lados serão abraçados por dois ramos das plantas de café e tabaco, como emblemas da sua riqueza comercial, representados na sua própria cor, e ligados na parte inferior pelo laço da Nação.²⁹⁸

Ao que tudo indica, ocorrem também a distribuição generosa de títulos e a conseqüente ostentação de trajes nas cores oficiais. Passa-se a criar um verdadeiro aparato imagético inspirado nas cores da terra, na flora e fauna locais e de característica romântica. Os mais abastados, uma vez mais são privilegiados, pois, com recursos fartos, podem recorrer aos serviços tanto do artífice quanto do escultor e do pintor, na criação quer do brasão, quer das armas reproduzidas nas grades de portões das residências, e até das fachadas dos edifícios, nas pinturas decorativas dos salões e das capelas de famílias, no mobiliário, nas portinholas de carruagens, nas baixelas de prata, nos cristais, nos utensílios domésticos, nas louças, nos papéis de carta, nas jóias, retratos de família etc. E, embora a escolha dos motivos do brasão fosse privilégio de seu proprietário, exigia-se mais do que nunca a habilidade do especialista na criação de uma simbologia iconográfica, nesse caso, do desenhista heráldico, profissão que existia no país.

²⁹⁷MALERBA, **O Brasil...**, op. cit., p.110.

²⁹⁸SCHWARCZ, **As barbas...**, op. cit., p.179.

Esses símbolos, ligados ao nascimento do Brasil-nação constitui, como bem observa Marilena Chaui, verdadeiros semióforos nacionais²⁹⁹, tal a força integradora encarnada e explicativa dos princípios definidores da nação como Estado. Fiéis a esse projeto, na tentativa de retratar as diferenças, artistas e literatos freqüentemente remanejaram as tradições européias.

2.3 A HERANÇA NEOCLÁSSICA DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

Desde 1816, com a fundação da Academia Imperial de Belas Artes, filha da Missão Francesa, é possível observar a importação de um passado representado por três instituições francesas: a primeira é a *Académie des Beaux-Arts*, fundada em 1648, que é extinta durante a Revolução de 1789, principalmente em razão de sua ligação estreita com a aristocracia; a segunda, a *École des Beaux-Arts*, fortemente influenciada pelo *Institut Français*,³⁰⁰ que é a escola do Estado, e, por último, a exposição anual conhecida como *Salon* que, até a década de 1880, era a principal exposição e "arena pública em que um artista podia construir sua reputação".³⁰¹

No início do século XIX, a herança dessas três instituições, que recebem apoio político e econômico do Estado e desfrutam de prestígio na sociedade francesa, impõe aos artistas um Sistema de Arte – noções do que era digno de representação

²⁹⁹O semióforo constitui um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica. Ver: CHAUI, op. cit.

³⁰⁰É interessante lembrar que, desde 1795, o *Institut Français* tem sob sua responsabilidade "a manutenção da vida cultural francesa". Um outro fato que merece destaque é a criação, em 1816, no *Institut*, de uma seção reservada à Pintura Histórica rebatizada de *Académie*. Sua finalidade era reinstituir a Pintura Histórica grandiosa – o *style historique* – representando cenas da história clássica, bíblica e contemporânea. Ver: BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. A prática e a política da arte no mundo artístico do século XIX. In: FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p.58-68.

³⁰¹BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.58.

e de como fazê-lo – que se materializava em uma hierarquia de gêneros.³⁰² Nessa ordem, a Pintura Histórica era considerada mais "elevada" que o Retrato, que por sua vez mantinha-se em um patamar superior ao da Pintura de Gênero (cenas retratando a vida cotidiana de pessoas comuns). A Paisagem estava ainda mais abaixo, com a Natureza-morta no escalão inferior da hierarquia. Nessa seqüência, as categorias "mais elevadas" de pintura exigiam uma maior perícia no desenho, valorizando-se a habilidade "no acabamento perfeito e altamente refinado",³⁰³ enquanto os gêneros considerados "menores" poderiam ser realizados da maneira mais esquemática. Essas distinções estendiam-se até mesmo às diferenças de escala e formato, nesse caso uma pintura importante seria tipicamente grande.³⁰⁴ Assim, certos temas ou assuntos como, por exemplo, "violência, a plebe, o crime comum, os vícios menos respeitáveis e assim por diante não deveriam ser mostrados; ou se o fossem, como o eram a violência aberta e a atividade sexual, apenas na segurança de contextos convencionais (e tipicamente mitológicos)".³⁰⁵

Podemos deduzir, nessa perspectiva, que os grandes momentos históricos da nação e seus heróis, são temas dignos da "Grande Pintura" caracterizada, no século XIX, pela ambição de recriar o espírito heróico apoiada nos exemplos proporcionados pelo mundo clássico greco-romano e na superação das soluções formais barrocas e rococós. Esse "retorno ao mundo clássico", ao conjunto canônico dos autores e das obras gregas e romanas que contribui no sentido de configurar o que denominamos Neoclassicismo, é um movimento predominante na Arte européia, do final do século XVIII e início do século XIX, cujos núcleos fundamentais são a França e a Itália.

³⁰²Sobre essa questão, consultar: BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.59-60.

³⁰³BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.58.

³⁰⁴BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.58-68.

³⁰⁵BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.58-68.

Em Roma, contribuiu para "a luta em favor da 'nobre simplicidade' e da 'serena grandeza' do mundo antigo", Johann Joachim Winckelmann (1717-1768),³⁰⁶ cujas obras *Reflexões sobre a imitação das obras gregas*, publicada em 1775, e *História da Arte da Antiguidade*, de 1764, merecem destaque.

Outra figura angular na introdução das premissas formais e espirituais helênicas na Europa é Anton Raffael Mengs³⁰⁷, discípulo de Winckelmann, que publicou sua principal obra *Reflexões sobre a beleza e o bom gosto na pintura*, em 1764.³⁰⁸

Em seus escritos, destaca como ideal da pintura: "a seleção das belezas naturais, depuradas de toda imperfeição, vistas através do intelecto, e não com os olhos".³⁰⁹ Nesse ideal, os antigos gregos são os modelos estéticos e Raffaello Sanzio (1483-1520), conhecido mundialmente pelo primeiro nome de Rafael, é a referência na composição, vestimentas e na expressão. Nos efeitos de luz e sombra, destaca-se Antonio Allegri Correggio (1489-1534) e, finalmente, na cor e na construção da

³⁰⁶Johann Joachim Winckelmann, historiador da arte e arqueólogo alemão, figura central no desenvolvimento do Movimento Neoclássico e da História da Arte como disciplina independente, cujo gosto pela Antiguidade Clássica levou-o a estudar grego. Realizou em 1755 uma viagem a Roma, onde se tornou bibliotecário do cardeal Albani, conhecido colecionador. Em suas obras, Winckelmann enfatizou a superioridade da Arte e da Cultura gregas. Ver: WINCKELMANN, Johann J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Movimento, 1975.

³⁰⁷Anton Raffael Mengs, pintor alemão, foi levado para Roma em 1741, tornando-se conhecido pela reputação de jovem-prodígio. Sua obra mais famosa é o afresco *Parnaso* (1761), que pintou em um dos forros da Villa Albani, do cardeal Albani, em Roma. Nessa obra, Mengs não consegue se furtar do gosto dominante da época. A imagem do afresco evidencia um total rompimento com o ilusionismo barroco, e a cena é representada com detalhes à maneira dos mestres renascentistas. Ver: FABRIS, op. cit., p.263-291; e MIRABENT, Isabel Coll. **A arte neoclássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

³⁰⁸Nessa obra, de acordo com seu pensamento, a Beleza é, em primeiro lugar, a expressão perfeita de uma Idéia; segundo, não aparece com perfeição na Natureza, que, por sua vez, pode ser superada pela Arte. Mengs, por último, reflete sobre a perfeição humana como reflexo da perfeição divina (MIRABENT, op. cit., p.47).

³⁰⁹MIRABENT, op. cit., p.5.

idéia de verdade, o representante máximo, na visão de Mengs, é Ticiano (Tiziano Vecellio, c. de 1485-1576).³¹⁰

A pintura deveria, então, basear-se em regras e em um método, tornando-se fundamental ao artista: buscar a verossimilhança nas representações, representar cada figura de acordo com sua forma particular, de modo claro e simples, evitando os detalhes acessórios. Além disso, buscar a verdade até mesmo nos pequenos gestos, nas cores, luzes e sombras, sem usar fortes contrastes, pois tudo deve se subordinar à verdade, inclusive, a beleza. Mengs recomenda, ainda, o conhecimento histórico dos grandes temas, argumentando que deveriam ser representados de acordo com o modelo das grandes composições clássicas que, para dar maior visibilidade a sua perfeição, apresentavam poucas figuras.³¹¹

Nesse contexto, Roma é a *urbs* propulsora das novas idéias, mas Paris também é um núcleo angular do Movimento Neoclássico³¹², onde Milizia³¹³ encontrou nas pinturas de Jacques-Louis David (1748-1825) uma de suas mais fortes expressões. O Neoclassicismo francês, particularmente a arte de David, reflete as teses de Mengs, fundamentadas na necessidade de uma proximidade maior com a Antiguidade Clássica, na qual encontra uma visão ideal dos primórdios da história. David, no entanto, encarna a faceta propriamente moral do Neoclassicismo; por isso foram decisivos para o artista os anos em que residiu em Roma, quando pintou *O juramento dos Horácios* (1784). O que se vê nessa pintura é o sentimento sublime e patriótico que alcança uma concentração formal que realiza as exigências da teoria do Classicismo.

³¹⁰MIRABENT, op. cit., p.5.

³¹¹MIRABENT, op. cit., p.5.

³¹²Em Paris evidenciamos a presença de Charles Etienne Brisseux (1660-1754) e Jacques François Blondel (1704-1774), que defenderam em seus escritos a Arte Clássica (MIRABENT, op. cit., p.5).

³¹³Além de Winckelmann e Mengs, outro representante desse movimento de renovação artística é Francesco Milizia, cujo ideário também contribuiu para a compreensão da pintura da segunda metade do século XVIII.

Segundo Fabris, David, influenciado pelas idéias de Winckelmann e pela leitura de Plutarco, "transforma o ideal estético em modelo da polis ideal; o presente revive o passado da história, concebido como valor a ser realizado; a arte é a instância organizadora não só do gosto, mas do próprio comportamento social, voltado para a recuperação daquela dignidade sublime expressa pela estatuária grega".³¹⁴ O mais importante, então, nesta linha de pensamento, não era imitar as soluções formais da Arte Clássica, mas levar em consideração o seu valor ético.

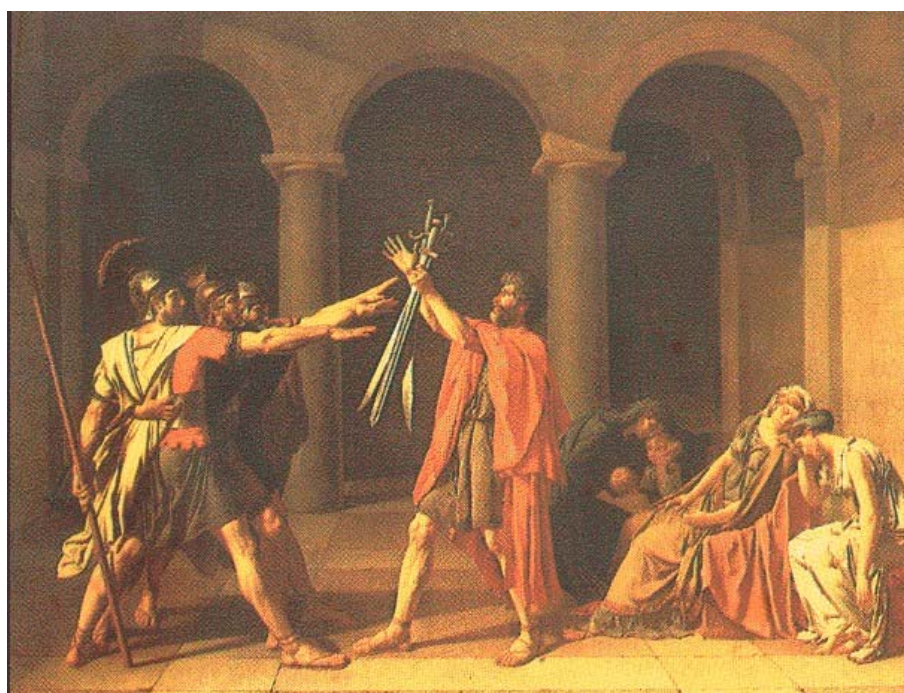


Figura 5 - Jacques-Louis David. *O juramento dos Horácios*, 1784. Óleo s/ tela, 330 x 425cm. Museu do Louvre, Paris

Os *Horácios* (figura 5) expressam esse patriotismo acima e além de qualquer aspecto pessoal e formal, por isso, quando exposta em Paris em 1785, foi recebida com muito entusiasmo: "Trata-se de um heroísmo espartano e romano, mesclado a mais sublime virtude cívica. Aqui se cria um símbolo político, num momento de extrema exaltação – quatro anos antes de estourar a revolução. Com

³¹⁴FABRIS, op. cit., p.277.

este trabalho, David se tornou o verdadeiro pintor da nova França e o líder de uma vigorosa escola que foi além das fronteiras de seu país".³¹⁵

A corrente neoclássica que ressurgiu, desde o final do século XVIII, como uma nova maneira de adorar e igualar-se à Arte Clássica, era, portanto, em larga medida, um caso moral. Não se pretendia imitar somente as soluções formais dos gregos, o mais importante era o valor ético que se poderia extrair da arte da Antiguidade, pois:

O heróico, agora, associava-se ao virtuoso. O herói – de preferência vestido em trajes antigos – não era apenas alguém que realizava grandes feitos ou proezas físicas e cuja força muscular e beleza física causavam admiração. Ele era, antes de mais nada, alguém – e essa era uma concepção edificante de Hércules – cujo nobre corpo revestia uma alma resplandecente de virtude e cujas realizações podem servir de exemplo como um ideal a ser atingido. Ele tinha de ser um modelo de magnanimidade, espírito elevado, equilíbrio, retidão, dignidade humana e auto-sacrifício – em suma, ele deveria possuir todas as virtudes humanas imagináveis. Quanto mais forte o contraste com os afetados e inconstantes céticos representantes da sociedade contemporânea, mais imponente e virtuoso o herói se lhes afigurava. Acima de tudo, o rei e sua *entourage* tinham de ser confrontados com um ilustre exemplo da decência romana republicana e da simplicidade e estoicismo espartanos.³¹⁶

Se o classicismo ético assumiu, nessa perspectiva, um caráter eminentemente político e, juntamente com a literatura e a filosofia moralizantes, preparou o caminho para as grandes transformações do século XVIII, parece evidente que a Revolução de 1789, não por acaso, utilizou formas clássicas.

Da mesma forma, a posição da Pintura Histórica como gênero hierarquicamente superior, no século XIX, torna evidente o vigor dessa política de arte, sobretudo, no seu propósito de "edificação do público".³¹⁷ Nesse contexto, o dever

³¹⁵FRIEDLAENDER, op. cit., p.32-35.

³¹⁶FRIEDLAENDER, op. cit., p.17-20.

³¹⁷O projeto de arte por trás da *Académie* "garantia a adequação do currículo da École a este fim". É interessante destacar também que, até 1863, o currículo de École – aulas de desenho, anatomia e perspectiva – manteve-se praticamente idêntico ao estabelecido no século XVIII, com apenas uma mudança significativa: a introdução de aulas de história antiga (BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.59- 60).

do "grande pintor" é apresentar uma história que "merecedora de elogio e admiração, deverá com seus atrativos se apresentar de tal forma ornada e agradável que conquistará, pelo deleite e movimento de alma, a todos que a contemplem, doutos ou indoutos".³¹⁸

Essa concepção de Pintura Histórica, em nosso entendimento, põe a nu a noção de que o pintor de história deveria ser um estudioso do legado clássico, um *pictor doctus*. Assim, o pintor de história, tal como o poeta, "diferenciar-se-ia por sua capacidade de invenção e não somente por sua técnica. Nossa admiração por seu trabalho resultaria de sua capacidade de ser *exemplum virtutis* e não de seu virtuosismo".³¹⁹

Ora, não podemos esquecer que a cultura, desde a época de Luís XIV, "fora a arena central da política na vida francesa"³²⁰ exigindo dos pintores acadêmicos uma erudição que lhes garantisse prestígio e posição diante de sua clientela aristocrática. Aliás, segundo Francis Frascina, esses acadêmicos, "viam a si mesmos como intelectuais, um status que os alinhava com seus influentes clientes".³²¹

³¹⁸Ver: MATTOS, Claudia Valladão de. O lugar da pintura histórica no edifício conceitual da academia. In: OLIVEIRA, Cicília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (Org.). **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999. p.121.

³¹⁹O conceito de invenção, diferentemente da concepção romântica, refere-se à capacidade de compor um quadro, a partir dos elementos da natureza e da tradição pictórica, que resultasse em uma síntese de uma certa idéia exemplar. Ver: MATTOS, op. cit., p.121.

³²⁰BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.60.

³²¹BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.60.

Isso explica a acentuada importância dada pela Academia³²² à erudição clássica e bíblica e à Pintura Histórica, bem como seu interesse pelo desenho,³²³ cuja ênfase recai sobre as capacidades intelectuais do artista. Nessa linha de raciocínio, o que parece distinguir os artistas como intelectuais "era a sua capacidade de *projetar* ou *compor* um quadro, de dispor ou ordenar os elementos de uma obra de maneira a deixar clara a sua importância relativa e destacar os significados de uma obra".³²⁴ O "projeto", conseqüentemente, era um trabalho preparatório, realizado na forma de esboços ou *esquisses*, a partir dos quais o artista "experimentava uma idéia, com freqüência tentando várias concepções diferentes".³²⁵

Porém, podemos deduzir que a ambição de ser uma instituição intelectual exigia da Academia uma arte erudita, ou seja, que cultivasse um *corpus* teórico sobre arte, na perspectiva da Cultura Clássica, cuja finalidade era pensar assuntos como, por exemplo,

³²²Na perspectiva que nos interessa, a primeira Academia, nos moldes de uma escola de Artes, foi estabelecida em 1563, quando Cosimo de' Médici fundou a *Accademia del Disegno*, em Florença. Giorgio Vasari, visando à emancipação dos artistas do jugo das Guildas, foi seu principal promotor. Michelangelo assumiu como um dos dois diretores ao lado do Duque Cosico. Trinta e seis artistas foram eleitos membros da Academia. Foram planejadas aulas de Geometria e Anatomia, no entanto nenhum exercício substituiu a prática regular de ateliê. A segunda Academia foi fundada em Roma, em 1593, *Accademia di San Luca*, presidida por Federico Zuccaro. E, embora a Academia romana privilegiasse a instrução prática mais do que a florentina, as aulas teóricas também faziam parte do planejamento. Na França, um grupo de pintores conseguiu convencer Luís XIV (1638-1715) a fundar, em 1648, a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Pela primeira vez, uma estrutura profundamente rígida obteve sucesso e apoio oficial. Nesse contexto, evidencia-se a visão de que tudo aquilo que se relaciona tanto com a prática quanto com a fruição da Arte ou com o cultivo do gosto podia ser compreendido por meio da razão e reduzido a preceitos lógicos passíveis de ser ensinados. Em sua maioria, essas Academias, mantidas pelo Estado, evidenciam a consciência do poder em relação ao papel que a Arte poderia desempenhar. O caso da França é exemplar: ao final do século XVIII, David, tomado pelo sentimento revolucionário francês, que levava a uma crítica feroz em relação aos privilégios que usufruíam os membros da Académie, exigiu sua dissolução, o que ocorreu em 1793. No entanto, foi restabelecida em 1816 sob a denominação de *Académie des Beaux-Arts* (FABRIS, op. cit., p.269-272).

³²³BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.60.

³²⁴BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.60-61.

³²⁵BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.61.

a mecânica da narrativa, as questões estéticas clássicas sobre ordem, clareza, harmonia, o edificante e o "belo", conceitos considerados centrais para as tradições grega e romana. Desse modo a Academia sustentava uma ideologia completa da arte: um conjunto de premissas, crenças e atitudes sobre o que a arte deveria ser, o que fazia um pintor um artista, onde a arte se enquadrava na sociedade e em que tipo de sociedade ela se enquadrava.³²⁶

O cenário é a Cultura Clássica, cujo sentido ético reflete a busca de um ideal estético na Antiguidade para representar, por meio da clareza expressiva e da obediência aos cânones, os temas históricos. Os recursos de temáticas edificantes preponderam, há ênfase no bem e na defesa do interesse comum e da igualdade. Um elogio à virtude guerreira – pois, a sua forma ideal, como ação virtuosa, possibilita o desenvolvimento e o aperfeiçoamento do espírito –, ao heroísmo dos episódios, ao despreendimento em defesa da Pátria.³²⁷ Parece evidente, nessa nova era clássica, a influência do conceito de "placidez" ou "tranqüilidade" como requisito de beleza, pois "esse conceito tinha um caráter ético e quase religioso; ele acrescentava algo de novo à 'nobre simplicidade' e ao *goût de grandeur* que já caracterizavam a postura do classicismo".³²⁸

Se o espírito da época tendia a temas de natureza antiga, heróica e moral, os problemas formais de estrutura da pintura deveriam ser retomados, tendo em vista as novas exigências de simplicidade e da inteligibilidade na apresentação de cenários. Por isso, outras características não menos importantes são a volta à natureza, da qual a civilização afastara a humanidade, a grandeza e a beleza simples de "cidadãos de Esparta", que eram buscadas nas figuras nobres da República Romana. Além disso, panoramas de horizontes ilimitados, vistos em profundidade, eram deixados de lado para criar o cenário da ação principal por meio de planos espaciais paralelos, colocados um atrás do outro. Acessórios e quaisquer outros elementos que pudessem distrair o olhar do essencial da pintura – a ação – eram

³²⁶BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.61.

³²⁷FRIEDLAENDER, op. cit., p.20-21.

³²⁸FRIEDLAENDER, op. cit., p.20-21.

rigorosamente evitados. E, por último, os contornos eram bem marcados, bem definidos com o objetivo de construir figuras sólidas e exemplares.

Mas, a tentativa de desnudar o conteúdo por trás do Neoclassicismo, entendido como um retorno ao mundo clássico, não deve nos levar a pensar que esse "retorno" prefigurou um movimento com um *corpus* homogêneo. A arte francesa, por exemplo, desenvolveu-se a partir das contradições entre duas correntes principais: a racional e a irracional³²⁹, e do predomínio de uma ou outra tendência.

Com efeito, como argumenta Francis Frascina, se a aristocracia do século XIX, não podia fugir dos conflitos com a burguesia e a intelectualidade, também a Academia estava sujeita a críticas. Cabe lembrar que, embora extinta temporariamente durante a Revolução de 1789, a Academia manteve-se cada vez mais forte, graças à necessidade de a burguesia "perpetuar a ilusão de um gosto francês aristocrático e superior que era uma arma necessária na crescente concorrência mercantil com a Inglaterra e a Alemanha".³³⁰

Essas críticas, em verdade, eram expressão das divergências entre os interesses da Academia, da Escola e do Salão que permeavam os debates acadêmicos. É exemplar, nesse caso, a batalha entre os *poussinistes*³³¹ e os *rubénistes* que, no

³²⁹"A primeira tende a ser moralizante e didática; a segunda é livre dessas inclinações éticas. A tendência racional deriva da época clássica francesa, o século XVII, e continua, com maior ou menor força, pelo século XVIII; a corrente irracional é menos constante, mas se manifesta de forma mais exuberante na primeira metade do século XVIII. Ambas, embora expressas numa grande diversidade de transformações e cruzamentos, podem ser identificadas na complexa estrutura da pintura francesa do século XIX e continuam até os nossos dias. O viés moralizante é mais evidente na pintura francesa que na de qualquer outro país europeu, do norte ou do sul. No início do século XVII surge na França uma tendência cuja preocupação fundamental é o conteúdo ético e didático de uma obra de arte, o que, naturalmente, também se reflete na forma. O precursor foi Nicolas Poussin (1594-1665). Seu famoso quadro *Os pastores da Arcádia* ou *Et in Arcadia ego* é um símbolo do transitório." (FRIEDLAENDER, op. cit., p.11-12).

³³⁰BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.61.

³³¹Influenciados por Poussin, os pintores retomam um certo "laconismo" (*rareté*), que exigia, conseqüentemente, que se colocasse no cenário pictórico um mínimo de figuras, enquanto os artistas decorativos e os rubenistas enfatizavam muito mais os efeitos pitorescos do que a concentração de ações individuais (FRIEDLAENDER, op. cit., p.12).

final do século XVII, produziu toda uma discussão.³³² E, embora as discussões, aparentemente, girassem em torno das questões técnicas e visuais – desenho *versus* cor, placidez *versus* movimento, ação concentrada em poucas figuras *versus* dispersão das figuras –, no fundo, as divergências estavam entre disciplina e moral *versus* afrouxamento das normas e subjetivismo.³³³

Essa rivalidade chega ao século XIX com a sua famosa querela – *dessin* ou linha *versus* pintura ou cor – que pode ser exemplificada com o conflito Jean-Auguste-Dominique-Ingres (1780-1867) *versus* Eugène Delacroix (1789-1863). Delacroix, o maior pintor francês do Movimento Romântico, como mestre do colorismo, era visto por Ingres como a "própria figura do demônio".³³⁴ Vejamos, "no credo acadêmico mais radical, a linha e a abstração linear encarnavam algo pleno de significado moral, legítimo e universal, e qualquer concessão ao colorismo e ao irracional era uma heresia e uma falha moral que deveria ser combatida com todo rigor".³³⁵ Ora, se o ideal de Ingres é a visão da natureza por intermédio dos gregos (e de Rafael, como o maior representante do Neoclassicismo e como

³³²Segundo Friedlaender, uma discussão mais calorosa que a "*famosa querelle des anciens et des modernes*" (FRIEDLAENDER, op. cit., p.15).

³³³Dentre as quais, talvez, a mais importante vinha dos românticos e de Eugène Delacroix identificado, por muitos acadêmicos, com o lado esquerdo da política em razão da sua técnica: uso das cores vivas e pinceladas perceptíveis que se contrapunha ao gosto da Academia "que desdenhava os efeitos colorísticos e pictóricos por serem tradicionalmente associados à 'emoção' e à 'sensibilidade', ambas consideradas 'femininas' e destituídas de interesse teórico. Essa visão tinha suas raízes no debate acadêmico, iniciado no século XVII, sobre o valor relativo do *dessin* (que com frequência era visto como expressão do controle 'masculino') e da cor. Para um acadêmico, tradicionalmente, a cor servia para pouca coisa mais que 'preencher' um desenho e tinha escasso valor de um acabamento fino, "*le fini*", uma qualidade de pintura que revela poucas marcas de pinceladas, ao mesmo tempo que em que muitas vezes exhibe diminutos detalhes pictóricos. Essa técnica escondia todo traço de trabalho manual, que cheirava a ofício proletário" (BLAKE e FRASCINA, op. cit., p.61).

³³⁴FRIEDLAENDER, op. cit., p.16.

³³⁵FRIEDLAENDER, op. cit., p.16.

discípulo de David), não foi apenas o defensor da pureza do traço e da tradição, mas também da simplicidade, da dignidade e sobriedade.

É esse método, tanto em seus processos técnicos como de composição, que se deixou em parte subordinar pela razão e que proporcionou à arte francesa uma certa contenção formal³³⁶ que se configurou em uma base para todo o desenvolvimento da arte de Debret.

Uma última questão ainda se põe: se levarmos em conta que o estágio clássico de um estilo, conforme argumenta Fabris, "não é uma conquista exterior: é a maturação de um momento experimental, [visto que] a forma é dotada de uma vida orgânica", resta-nos indagar: no Brasil, os artistas foram capazes de conciliar os antagonismos entre os elementos compositivos do Neoclássico – herança de David a seu primo Debret – e uma iconografia pictórica, sobretudo, legitimadora do *status* do Brasil como nação civilizada?

E, imaginando-se um ritmo representado por uma curva, na qual os diferentes aspectos de um estilo são inscritos: primitivo, arcaico, clássico, acadêmico, decadente, como se inscreve o Neoclassicismo no Brasil, sobretudo, de Debret?

Visto como um "neoclássico de quatro costados"³³⁷, Debret, durante sua permanência no Brasil, atinge com sua arte o máximo de coesão? Debret concilia uma visão, descritiva e classificatória da natureza, da sua flora e fauna, à maneira dos enciclopedistas, e antropológica, reveladora dos tipos humanos com as perspectivas artísticas e históricas da França, tão diversas da realidade brasileira?

Esse é o quadro a construir.

³³⁶FRIEDLAENDER, op. cit., p.16.

³³⁷NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997. p.35.

CAPÍTULO 3

A PINTURA HISTÓRICA NO BRASIL: DO NEOCLASSICISMO AO ROMANTISMO

O processo de consolidação do projeto identitário nacional, após a Independência, prescindia da eleição de "historiadores para cuidar da memória, de pintores para guardar e enaltecer a nacionalidade, literatos para imprimir tipos que a simbolizassem".³³⁸ Inscreve-se aí a necessidade não só da elaboração de uma historiografia brasileira e da criação de uma instituição dedicada à reconstrução do passado brasileiro, no caso o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, mas também da fundação de uma instituição cuja missão é a criação, em moldes artísticos, de uma imagem oficial do Brasil. Seu nome: Academia Imperial de Belas Artes que, embora fundada em 1816, passaria a funcionar, oficialmente, somente em 1826.

Pois bem, é justamente o projeto de Pintura Histórica que se instaura na Academia Imperial de Belas Artes em razão do seu papel estético e, incontestavelmente, político que será objeto de nossas reflexões, neste capítulo. Tentaremos, pois, pensar as práticas artísticas como expressão dos interesses enraizados no projeto de criação de uma imagem do Brasil que deveria servir de suporte para um discurso sobre a nacionalidade.

3.1 O LUGAR DA PINTURA HISTÓRICA NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

Para recuperar os sentidos por trás do projeto de Pintura Histórica, é necessário pensar a contribuição da Academia Imperial de Belas Artes como *locus* de criação de uma "estética brasileira",³³⁹ seu *corpus* teórico, sua gênese e sua contribuição, sem esquecer de suas contradições, na construção da identidade nacional.

³³⁸SCHWARCZ, **O espetáculo...**, op. cit., p.104.

³³⁹PECHMAN, op. cit., p.30.

Ao que tudo indica, a medida adotada para realizar tal projeto foi a criação de uma seção³⁴⁰ reservada à Pintura Histórica na Academia Imperial de Belas Artes, que institui o *style historique*, à maneira do *Institut Français*, com a finalidade de dar forma aos grandes momentos da Nação e seus heróis, por meio da representação de cenas da história da pátria.

A seção de Pintura Histórica da Academia, em nosso entendimento, afirmava esse propósito por dois motivos: ao forjar uma história do país *pari passu* àquela elaborada pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, em primeiro lugar, foi artífice de uma "biografia" visual da nação. Em segundo lugar, como uma coleção, representou "um esforço de construção e de perpetuação de determinada memória". Não se trata de "um amontoado de imagens, mas de uma 'coleção' feita de muitas lembranças e de várias lacunas"³⁴¹ e resulta de presenças e ausências, por isso, na medida em que faz uma síntese visual daquilo que é considerado o sentido maior dos acontecimentos históricos, caso tenha êxito, segundo José Murilo de Carvalho, pode também "plasmar visões de mundo e modelar condutas".³⁴²

Como já vimos anteriormente, o domínio do imaginário e do simbólico é estratégico para o poder político que se cerca de representações produzidas em cada momento da formação histórica; por isso, pensar a formação de uma identidade nacional brasileira exige um diálogo permanente entre os campos da História e da Arte, desnudando as "idéias-imagens através das quais a sociedade se dá uma identidade, percebe suas divisões, legitima seu poder, elabora seus modelos formadores".³⁴³ Dito de outra maneira: essas representações globais não são gratuitas nem arbitrarias, nem escolhidas livremente, são inventadas e, nesse caso,

³⁴⁰A seção de Pintura Histórica foi criada em 1826, mesmo ano em que a Academia iniciou efetivamente suas atividades.

³⁴¹SCHWARCZ, **As barbas**..., op. cit., p.32.

³⁴²CARVALHO, **A formação**..., op. cit., p.11.

³⁴³BACZKO, **Les imaginaires**..., op. cit., p.8.

são referências coladas à identificação também imaginária da história do passado que se pretende comum a todos.

É a partir dessa perspectiva que intentamos pensar a atuação: primeiro, de Jean Baptiste Debret (1768-1848), um dos fundadores da principal instituição³⁴⁴ artística do Brasil, no século XIX, e autor de uma iconografia que reflete traços do Neoclassicismo francês; segundo, a influência do pensamento romântico de Manoel Araújo Porto alegre³⁴⁵ (1806-1879), da primeira geração de artistas brasileiros; terceiro: a busca de uma perspectiva nacional, cujo horizonte é uma dimensão universal, com Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), da segunda geração.³⁴⁶

Pedro Américo, tomando por referência a *Questão Artística de 1879*,³⁴⁷ foi um artista muito criticado. Seus quadros de Pintura Histórica que, a exemplo de sua obra *Independência ou Morte*, retratam os grandes momentos da pátria, comprovam

³⁴⁴Ora, "para entender a instituição, é preciso buscar as funções filosóficas que a informam e nas quais funda sua legitimidade e, ao mesmo tempo, cruzá-las com o mundo das vicissitudes políticas, entrelaçando-as com a sociedade na qual nasce e da qual depende". Ver a obra de PRADO, Maria Ligia Coelho. **América Latina no século XIX: Tramas, Telas e Textos**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2004. p.16.

³⁴⁵Foram encontradas fartas referências precisas e completas do artista em algumas obras das quais destacamos: CAMPOFIORITO, Quirino. A missão artística francesa e seus discípulos 1816-1840. In: **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. v.2; ANTUNES, de Paranhos. **O pintor do romantismo: vida e obra de Manoel de Araújo Porto alegre**. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943. Dados sobre sua vida e obra foram levantados em DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1989; da obra de TAUNAY, Afonso de Escagnolle. **A missão artística de 1816**. Rio de Janeiro: MEC, 1956. (Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n.18).

³⁴⁶Evidentemente, tratando-se da produção artística de gênero histórico, no século XIX, não podemos deixar de destacar o artista Victor Meirelles de Lima (1832-1903), também da terceira geração. Dentre sua obras, citamos: *Primeira missa* (1861), tela exibida com muito sucesso no *Salon* de Paris em 1861, *Batalha dos Guararapes* (1875-1879) e *Passagem de Humaitá*, c. 1868-1870. Ver: COLI, Primeira missa..., op. cit., p.107-121.

³⁴⁷Dois quadros de batalhas – A *Batalha do Avañy*, pintado por Pedro Américo, e a *Batalha dos Guararapes*, cujo autor é Vitor Meirelles – foram expostos lado a lado na Exposição Geral de 1879, protagonizando a famosa polêmica de 1879, travada entre os grupos de intelectuais, alguns favoráveis a Américo, outros a Meirelles. Ver: GUARILHA, Hugo Xavier. **A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado**. Campinas (SP), 2005. Dissertação (Mestrado) - Unicamp.

sua proximidade com o mecenato estatal. Essa proximidade com o poder, exemplificado por amigos influentes no governo, faz crescer as críticas, como se pode constatar nas palavras de Gonzaga Duque: "será um vencedor na vida, mas nunca o artista vitorioso".³⁴⁸

Enfim, a partir do quadro histórico e cultural brasileiro e europeu, do século XIX, com o qual esses artistas dialogaram, tentaremos analisar a contribuição dessas três gerações, na idealização de um imaginário de brasilidade.

3.2 JEAN BAPTISTE DEBRET: O BRASIL DE SUA *VIAGEM PITORESCA* *E HISTÓRICA*

Afinal, quem era esse pintor que entre o convite do Tzar da Rússia, Alexandre I e do seu amigo Joachim Lebreton, não hesitou em aceitar o segundo e integrar a Missão Artística Francesa? Conhecido como um dos principais protagonistas da Missão Francesa, quem era esse pintor histórico que participou da construção pictórica da identidade nacional durante os 14 anos em que permaneceu no Brasil?

Pois bem, Jean-Baptiste Debret nasceu em 18 de abril de 1768, em Paris, filho de Jacques Debret, escrivão do Parlamento francês, e de Elisabeth Jourdain, comerciante de roupas brancas. Foi aluno de François Boucher (1703-1770) e de Jacques-Louis David (1748-1835), figura central do Neoclassicismo francês, que exercerá uma influência decisiva.

³⁴⁸Em *Mocidade Morta*, publicado em 1900, enfatiza: "Há certas épocas que produzem caricaturas de gênios; então, na história das artes os casos não são raros. Eis o seu mérito. Por si, o esforço foi pequeno, tudo mais resultou de circunstâncias favoráveis – a falta de concorrência séria, a proteção imperial, a apatia do meio... até a necessidade de vibrar na esmorecida fibra patriótica, concorrendo para o prestígio da monarquia, quando as aspirações republicanas entram do domínio das realidades". Para o crítico, Pedro Américo, não será um pintor vitorioso porque não chega a formar uma escola (DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. **Mocidade morta**. São Paulo: Editora Três, 1973. p.128).

Após terminar seus estudos no *Liceu Louis le Grand*, Debret passa a freqüentar o ateliê de David, seu primo, quando tem a oportunidade de viajar para a Itália em sua companhia. David está partindo para sua segunda viagem a Roma, onde irá pintar o *Juramento dos Horácios*, considerada a primeira pintura efetivamente neoclássica, e Debret participa da execução dessa obra, fato que reafirma seu conhecimento dos princípios éticos e estéticos e da influência de David sobre a pintura de Debret.

É interessante lembrar que o *Juramento dos Horácios*, obra que celebra a arte, a vida e a moral da Roma Antiga, encomendado por Luís XVI, foi pintado pouco antes de 1789. No entanto, contraditoriamente, vai simbolizar, em estilo neoclássico, a República da Nação-Estado, com seus ideais de liberdade, fraternidade e igualdade.

A questão, portanto, é compreender como Debret transpõe, como membro da Academia Imperial de Belas Artes, o sonho artístico-político acalentado por David, pois sua atuação nos dá a dimensão exata da função da Academia e da Pintura de História, no contexto brasileiro do século XIX.

Debret, durante os anos de 1784 e 1785, vive em um momento cultural ainda fortemente marcado pelo ideário de Johann Joachim Winckelmann e Anton Raphael Mengs, conhecidos representantes do Neoclassicismo, e tem contato com o Renascimento, cujas obras testemunham a grandeza do ideal clássico.

Quando retorna a Paris, ingressa na *École des Beaux Arts*, em 1785, e sua formação ocorre em um período conturbado pela Revolução Francesa. Em 1791, foi admitido no concurso para bolsista em Roma e recebe o segundo Prêmio de Pintura com a obra *Regulus voltando a Cartago* (figura 6).

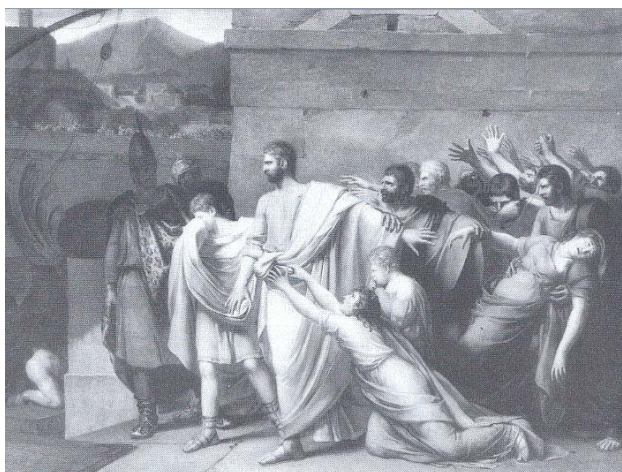


Figura 6 - Jean Baptiste Debret. *Regulus voltando a Cartago*, 1791.
Óleo s/ tela 108 x 143cm. Museu Fabre, Montpellier

Observando-se um desenho de David, cujo tema também é o retorno de Regulus a Cartago – *Regulus e sua filha* (figura 7) – parece evidente a sua influência sobre Debret, inclusive na escolha do tema a ser representado e na construção da cena: em ambas vemos a jovem, aos pés de Regulus,³⁴⁹ implorando-lhe que não parta.



Figura 7 - Jacques Louis David. *Regulus e sua filha*, c. 1786. Tinta negra e aquarela s/ papel, 31,5 x 41,6cm. The Art Institute, Chicago

³⁴⁹O episódio que envolve esse personagem – Marcus Atilius Regulus, Cônsul em 267 e 256 a.C. – é a primeira Guerra Púnica. Regulus é um dos comandantes romanos que, após uma vitória sobre os cartagineses, é derrotado e feito prisioneiro. Cartago, tempos depois, é derrotada em Palermo e, em 250 a.C., Regulus é enviado a Roma com a tarefa de obter a paz, sob juramento de que retornaria a Cartago se a sua missão fracassasse. Regulus convence os romanos a não aceitar os termos dos cartigineses e a continuar a guerra. Retorna voluntariamente a Cartago, onde é morto (NAVES, op. cit., p.48-49).

A cena representada por Debret mostra exatamente o momento da partida do general romano, cujos filhos, esposa e amigos imploram que permaneça em Roma. O quadro, em síntese, dá visibilidade a uma atitude exemplar: "em defesa da pátria, Regulus sacrifica a própria vida. Mas também em defesa de um ideal de pátria. Poderia ter defendido a mesma posição, recusando-se no entanto a voltar. A quebra da palavra empenhada, contudo, destruiria a nação modelar que o motiva – uma Roma feita de romanos virtuosos".³⁵⁰

Guiado por David, é exatamente essa atitude exemplar que Debret mostra em sua tela. Afinal, se a finalidade da obra é despertar na alma popular "todas as paixões da glória, de devotamento a sua pátria",³⁵¹ esse fim deve ser atingido por meio da razão e, em benefício do tema predominante, sem decorações supérfluas.

Evidentemente, não cabe aqui uma análise do conjunto da obra de David e das singularidades inerentes à iconografia pictórica de seu seguidor. Pretendemos apenas chamar a atenção para algumas nuances que matizam a arte de Debret, evidenciando semelhanças e contrastes em relação ao Neoclassicismo de David. Aliás, Debret é talvez o primeiro pintor estrangeiro a se dar conta do descompasso entre o pensamento neoclássico e a experiência brasileira, desvelando essa contradição. Afinal como representar, no estilo neoclássico, uma realidade totalmente estranha aos seus pressupostos éticos e estéticos?

David no Salão de 1808 expõe *A coroação do imperador e da imperatriz*, de 1805-1807 (figura 8), obra representativa de um projeto de pintura celebrativa que muito influenciará Debret em sua *Coroação de D. Pedro I*, realizada em 1828, na qual ele registra o momento da coroação e sagração do Imperador do Brasil (figura 9).

³⁵⁰ NAVES, op. cit., p.49.

³⁵¹ NAVES, op. cit., p.49.

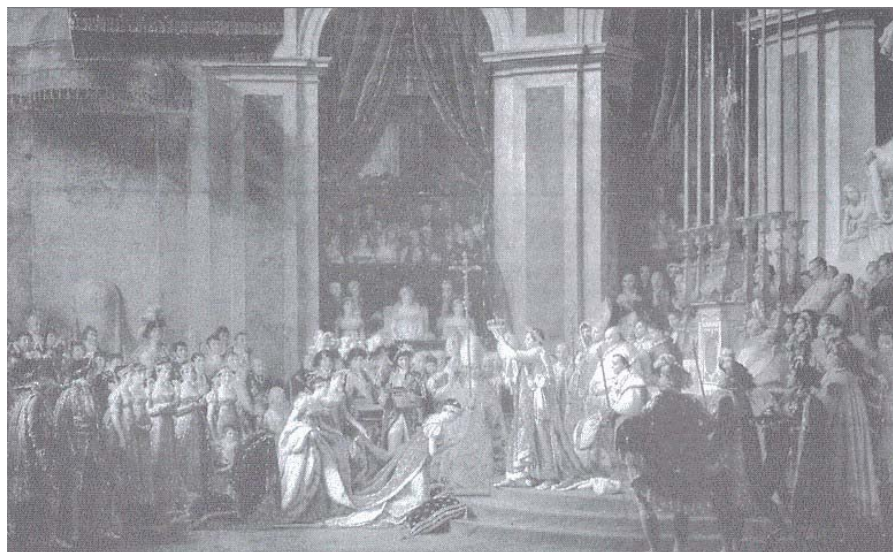


Figura 8 - Jacques-Louis David. *A coroação do imperador e da imperatriz*, 1805-1807. Óleo s/ tela, 642 x 979cm. Louvre, Paris

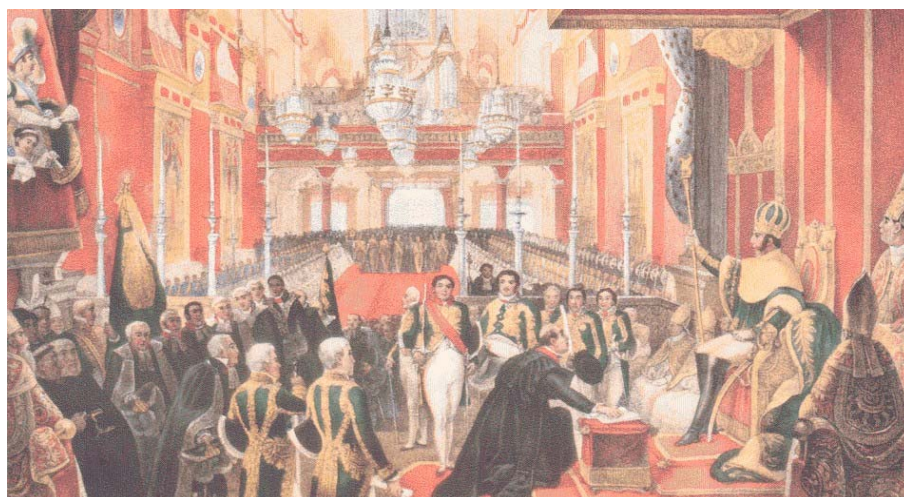


Figura 9 - Jean-Baptiste Debret. *Coroação de D. Pedro I*, 1828. Óleo sobre tela, 340 x 640cm. Itamaraty, Brasília

Em aquarela, Debret dá visibilidade à cerimônia realizada na Capela Real, na antiga Rua Direita.³⁵² O artista diz:

D. Pedro, em grande uniforme imperial, com a coroa na cabeça e o cetro na mão, achava-se sentado, recebendo o juramento de fidelidade prestado em nome do povo pelo presidente do Senado da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, Lúcio Soares Teixeira de Gouveia; logo atrás dêste: o ministro da Justiça, Marquês de Praia Grande, com a fórmula do juramento na mão e José Bonifácio da Andrada e Silva, primeiro fidalgo da Côrte cujas

³⁵²SOUSA, Octávio Tarquínio de. **História dos fundadores do Império do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. Tomo 2, v.2. p.xxvi.

insígnias segura (bengala cujo bastão representa uma cabeça de negro esculpida em madeira preta); em seguida a José Bonifácio, os membros do Senado e seu porta-bandeira (no centro) colocados em fila até o pé do trono perante o qual devem sucessivamente prestar juramento. No trono pontifício, à esquerda do Imperador, achava-se sentado o bispo, capelão-mor, oficiando com tôda a solenidade e à direita, os dois bispos assistentes. Archeiros e sapadores, e soldados da cavalaria de São Paulo e caçadores da guarda imperial ladeiam a nave. Na tribuna da Côrte, à esquerda: Imperatriz D. Leopoldina e a filha, Princesa D. Maria da Glória; em frente à tribuna da Imperatriz, empunhando a bandeira imperial, vê-se o alferes-mor Marquês de Itanhaém.³⁵³

A Coroação de D. Pedro I é apontada como uma das imagens que melhor dá a ver uma face esplendorosa dos episódios do passado, talvez a justificá-lo. Porém, seria engano supor que essa imagem não carrega outros significados. Afinal, assim como um acontecimento se espalha em direção ao passado e ao futuro, a *Coroação* extrapola sua moldura. Nessa imagem, vemos um retrato do Monarca, no momento inaugural de seu governo, no estilo neoclássico de Debret, mas, se comparado com *A coroação do imperador e da imperatriz*, de David, podemos apontar de imediato algumas diferenças entre D. Pedro I e Napoleão.

Como se sabe, as ações de D. Pedro I em defesa dos interesses das elites dominantes, durante o processo de Independência, renderam-lhe a continuidade do regime monárquico e a função não menos importante de Imperador do Brasil. Mas a importação do Neoclássico, abertamente edificante, exigia do Imperador uma participação efetiva na vida pública, mesmo que mediante a evocação de um passado exemplar, por isso, a grandeza e a solenidade que David obtém contrastam com o acanhamento da cerimônia de coroação de D. Pedro, que se acentua com a tentativa de Debret de engrandecê-la.

Debret, desde 1816, quando chega ao Brasil, realiza retratos da Família Real e obras de cunho celebrativo como, por exemplo, as duas primeiras que lhe foram encomendadas: um retrato de D. João VI (figura 10) e *Desembarque da Arquiduquesa Leopoldina* (figura 11), na qual representa a Princesa Real, no Rio de Janeiro, em 12 de Novembro de 1817.

³⁵³DEBRET, J. B. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. 2.ed. São Paulo: Livraria Martins, 1940. Tomo II, v. 3. p.272.



Figura 10 - Jean Baptiste Debret. *Retrato de D. João VI*, s/ data. Óleo s/ tela, 60 x 42cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 11 - Jean Baptiste Debret. *Desembarque da Imperatriz Dona Leopoldina*, c. 1818. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Debret, assim como Montigny e Taunay, participa também da criação dos monumentos comemorativos das festividades de aclamação de D. João VI, após a morte de sua mãe, D. Maria I.³⁵⁴ No entanto, parece impossível transpor a noção de heroísmo, central à estética neoclássica, à realidade brasileira, sobretudo em suas pinturas de gênero histórico e nos monumentos comemorativos. O aparato montado para essa festa suntuosa não consegue encobrir a discrepância da situação em razão da precariedade da vida na sede do Império. Afinal, a precariedade é reinante e o Rio, "o mais imundo ajuntamento de seres humanos debaixo do céu".³⁵⁵

Concordando com Naves, podemos deduzir que "as divindades, construídas em madeira e papelão pintado, mais denunciavam as agruras do Império português no Brasil do que as glórias imorredouras do passado".³⁵⁶ É evidente que, mesmo com a experiência das festas em Paris, o que lhe dava um conhecimento e uma sensibilidade para o sentido das festas como lugar de celebração quase litúrgica da realeza,

a feição rudimentar do Rio de Janeiro inviabilizava na prática uma atuação normal de Debret e seus companheiros. O neoclassicismo francês defendia uma arte em que a vontade conduzisse a natureza – sobretudo a natureza humana – a manifestações virtuosas e belas. Sendo assim, a cidade, o convívio social, é necessariamente seu domínio privilegiado, mesmo que eles apareçam sob a forma idealizada de episódios passados modelares.³⁵⁷

³⁵⁴"Poucos dias antes da chegada do *Calpe* ao porto do Rio de Janeiro, trazendo os artistas, morria D. Maria I, mãe de D. João. E nas festas da aclamação de d. João VI, em fevereiro de 1818, ele [Debret], Grandjean de Montigny e Auguste Marie Taunay ajudam a criar os monumentos comemorativos. No largo do Paço concentraram o melhor de seus esforços. À beira do cais, erigem um templo consagrado a Minerva, com 17,60 metros de altura e 63,80 metros de fachada. Sua descrição é impressionante: 'Constituíam-se de um vasto envasamento sobre o qual se erguia um templo quadrado de arquitetura dórica, com doze colunas estriadas; no centro, internamente, estava colocada uma estátua colossal de Minerva e debaixo de sua égide o busto do rei d. João VI sobre um pedestal (...)'. Mais para o centro do largo, perto do chafariz, constroem um arco do triunfo, com 13,20 metros de altura e 15,40 metros de largura. (...) No centro da praça, surge um "obelisco de estilo egípcio" (NAVES, op. cit., p.59-60).

³⁵⁵NAVES, op. cit., p.67.

³⁵⁶NAVES, op. cit., p.67.

³⁵⁷NAVES, op. cit., p.67-68.

Era preciso, obviamente, a exemplo das cerimônias de coroação, casamentos, aniversários, ao longo do século XIX, exibir aquilo que se quer lembrar, divulgar o Império. A festa é, nesse contexto, um esforço de monumentalização do passado, mas, diante da precariedade de nossa realidade social, como conferir ao Brasil uma imagem afinada com a virtude e a civilização? Como transpor o modelo neoclássico à sociedade brasileira que em tudo se diferenciava de uma cultura européia?³⁵⁸

Inscreve-se aí uma contradição que não se restringia a Debret, mas que perpassaria o imaginário identitário nacional elaborado ao longo do século XIX: como imprimir uma face civilizada e constitucional a uma monarquia cuja identidade vai se construindo sobre uma realidade escravocrata?

Na época, 45,6% de um total de 79321 pessoas eram escravos no Rio de Janeiro, dando às ruas um colorido especial. Nesse Império, o universo do trabalho resumia-se ao mundo dos escravos. Vendedores ambulantes, negras quituteiras, negros de ganho oferecendo-se como pedreiros, barbeiros, alfaiates, funileiros e carpinteiros eram figuras obrigatórias nas ruas da cidade. Mas a vivacidade das ruas não correspondia à estrutura da sociedade hierarquizada, violenta e desigual.³⁵⁹

Se esse Império precisa dos ornatos da civilização para a elaboração de sua imagem como nação civilizada, de acordo com a concepção herdada pela Missão Francesa, "a arte – forçosamente ética – se constituía em suma e guia da vida urbana".³⁶⁰ Evidentemente, uma arte que se realiza na medida em que, por meio de imagens, antecipa "uma cidade regenerada, lugar de um relacionamento moral entre os homens".³⁶¹ Como vimos, a despeito dos conflitos inerentes ao processo de construção da identidade nacional, profundamente marcado por

³⁵⁸ NAVES, op. cit., p.69.

³⁵⁹ SCHWARCZ, **As barbas...**, op. cit., p.42.

³⁶⁰ NAVES, op. cit., p.68.

³⁶¹ NAVES, op. cit., p.68.

relações assimétricas, é evidente a participação também dos artistas, na montagem de um espetáculo em que "representação e realidade se encontram articuladas".³⁶²

Nessa perspectiva, a atuação de Debret mais uma vez é exemplar, pois, como idealizador de um pano de boca³⁶³ que celebrava a coroação de D. Pedro I, primeiro símbolo oficial da realeza brasileira, o artista representa o Estado corporificado no trono imperial, cuja missão é submeter a seu domínio um outro diferente de si, elevando-o a um estado civilizado.



Figura 12 - Jean Baptiste Debret. *Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da coroação do imperador D. Pedro I*, Litografia s/ papel, 16 x 31,7cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 49

Debret, como pintor de teatro, foi encarregado da nova tela, "cujo bosquejo representava a fidelidade geral da população brasileira ao governo imperial, sentado em um trono coberto por uma rica tapeçaria estendida por cima de palmeiras".³⁶⁴ A alegoria passou pela inspeção e aprovação de D. Pedro I e de José Bonifácio e,

³⁶²SCHWARCZ, **As barbas**..., op. cit., p.30.

³⁶³O próprio diretor do teatro considerou necessária a substituição da pintura do antigo pano de boca (a cortina ou a tela que, à maneira do teatro italiano, situada na interseção do prosccênio com a cena palco, serve para ocultar o ambiente cenográfico), representando um rei de Portugal cercado de súditos ajoelhados (DEBRET, **Viagem**..., op. cit., 2.ed., p.326).

³⁶⁴DEBRET, **Viagem**..., op. cit., 2.ed., p.326.

de fato, agradou, pois sintetizava uma série de elementos constitutivos da nova nacionalidade. É o que revela a descrição de Debret:

O governo imperial é representado, nesse trono, por uma mulher sentada e coroada, vestindo uma túnica branca e um manto imperial brasileiro de fundo verde ricamente bordado a ouro, traz no braço esquerdo um escudo com as armas do Imperador e com a espada na mão direita sustentando as tábuas da Constituição brasileira. Um grupo de fardos colocados no envasamento é em parte escondido por uma dobra de manto, e uma cornucópia derramando frutas do país, ocupa um grande espaço no centro dos degraus do trono. No primeiro plano, à esquerda vê-se uma barca amarrada e carregada de sacos de café e de maços de cana-de-açúcar. Ao lado, na praia, manifesta-se a fidelidade de uma família negra em que o negrinho armado de um instrumento agrícola acompanha a sua mãe, a qual, com a mão direita, segura vigorosamente o machado destinado a derrubar as árvores das florestas virgens e a defendê-las contra a usurpação, enquanto com a mão esquerda, ao contrário, segura ao ombro o fuzil do marido arregimentado e pronto para partir (...) Não longe uma indígena branca, ajoelhada ao pé do trono e carregando à moda do país o mais velho de seus filhos, apresenta dois gêmeos recém-nascidos para os quais implora a assistência do governo (...) Do lado oposto, um oficial da marinha (...) No segundo plano um ancião paulista, apoiado a um de seus jovens filhos que carrega o fuzil a tiracolo, protesta fidelidade; atrás dele outros paulistas e mineiros, igualmente dedicados e entusiasmados, exprimem seus sentimentos de sabre na mão. Logo após esse grupo, caboclos ajoelhados mostram com sua atitude respeitosa o primeiro grau de civilização que os aproxima do soberano. As vagas do mar, quebrando-se ao pé do trono, indicam a posição geográfica do Império.³⁶⁵

A monarquia é representada por meio de uma série de elementos tropicais que, organizados em torno do trono, orientam o olhar do observador em direção à representação do Imperador: O "P" e a "coroa" logo acima da imagem de uma mulher que carrega a Constituição, o símbolo maior do progresso ocidental.

A montagem de Debret enaltece a Monarquia e a nova civilização que se conforma nos trópicos representada por meio da indígena (de pele branca), que carrega os filhos "ao modo do país", e do negro que viria a resultar, pela mistura de raças defendida por José Bonifácio, no "povo brasileiro".³⁶⁶ A imagem do Brasil seria associada à figura do indígena em inúmeras ocasiões, legitimando-se uma iconografia que representaria, ao longo do século XIX, um Império indígena, sim, mas não africano.

³⁶⁵DEBRET, *Viagem*..., op. cit., 2.ed., p.327-329.

³⁶⁶DEBRET, *Viagem*..., op. cit., 2.ed., p.327-329.

Logo atrás do trono, em contornos mais nítidos, vemos selvagens com suas flechas posicionados ao lado de paulistas, mineiros e oficiais da Marinha. As frutas tropicais, aos pés do Estado-Imperial, assim como as palmeiras e a vegetação compõem um quadro claramente exótico. O mar, por sua vez, cujas vagas deságuam muito próximas do trono, representa o Atlântico, como a lembrar a união do Brasil à civilização e a sua separação.

Destacando a monarquia brasileira de sua matriz lusitana, os novos símbolos da terra ganham um caráter inaugural, como se toda a história comesse no ato que constituía a nação independente. Unidas e irmanadas por meio da realeza – representada pela figura da mulher sentada no trono com o texto da lei nas mãos –, uma nação miscigenada arma-se para defender a monarquia constitucional, legitimada pela adesão de "seu povo".³⁶⁷

Mas, apesar da grandiosidade da representação do Império do Brasil e da originalidade no pano de boca de Debret, como argumenta Naves, "há uma rigidez mal resolvida, a produção de uma grandiosidade meio *naïf* fiel talvez ao espírito acanhado da monarquia brasileira, mas muito limitada enquanto pintura".³⁶⁸

Debret, que permanecerá no Brasil até 1831, trouxe como herança de David, um *corpus* teórico referencial que colocava o passado greco-romano como herdeiro – fantasiosamente ou não, pouco importa – de uma longa tradição republicana e igualitária³⁶⁹ e, conseqüentemente, uma Pintura Histórica que, construída nessa tradição sustentava-se como um gênero, sobretudo, ligado a um modelo ético de comportamento.³⁷⁰ Artisticamente, essa concepção universalista pedia formas idealizantes adequadas a uma temática modelar. E Debret, atento à

³⁶⁷SHCWARCZ, **As barbas...**, op. cit., p.42.

³⁶⁸NAVES, op. cit., p.37.

³⁶⁹OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.120.

³⁷⁰Na França, algumas noções como, por exemplo, virtude, heroísmo, exemplo, adquiriam pleno sentido histórico e, embora tendo raízes sociais bem marcadas, buscavam a regeneração de toda a sociedade.

perspectiva clássica, não romperá a estabilidade desse *corpus* teórico que, nos moldes de Jules Michelet,³⁷¹ sustentara a Pintura Histórica até então.

Podemos afirmar, assim, tendo em vista as nuances apontadas, que é um certo realismo, de inspiração neoclássica – que reconhece "a força da verossimilhança mais do que a de um realismo de cunho naturalista"³⁷² –, que nutrirá a experiência artística de Debret. Um realismo, em verdade,

cuidadosamente trabalhado pela razão e pela prática pictórica. Nesse processo, os elementos e personagens devem, igualmente, emitir uma aura atemporal, o que explica a idealização das figuras representadas e uma presença quase conceitual dos objetos. Estes, muitas vezes, perdem suas funções naturais e assumem papéis discursivos que transcendem sua época.³⁷³

De acordo com essa vertente, trata-se de uma prática de representação tributária da "tradição enciclopédica do século XVIII".³⁷⁴ É possível observar essa tradição enciclopédica na iconografia pictórica elaborada por Debret, que, a maioria de suas imagens, como testemunho, "carrega a marca de sua presença no Brasil, mas não pode ser tomada como retratos de uma realidade".³⁷⁵

³⁷¹Jules Michelet (1789-1874), importante historiador francês do século XIX, publicou em 1833 sua principal obra: *Histoire de France*, organizada em 20 volumes. Para Michelet, cabe ao pintor de história manter a fidelidade absoluta ao fato histórico, uma vez que a representação é fonte privilegiada para o estudo da própria história.

³⁷²LIMA, **Uma viagem...**, op. cit., p.20.

³⁷³LIMA, **Uma viagem...**, op. cit., p.19.

³⁷⁴Segundo Valéria Lima, a finalidade da *Enciclopédia*, organizada e publicada por Diderot e D'Alembert, a partir de 1751, era sintetizar todo o saber da época. Nesse sentido, reunia verbetes sobre as ciências, artes e ofícios, ilustrados em 11 volumes separados dos textos. Seu modo de organização e seus procedimentos ilustrativos serviram de exemplo para muitas obras publicadas posteriormente, sobretudo para os relatos de viajantes. Além disso, essa maneira de organização enciclopédica nivelou o *status* de todos os ramos do conhecimento. A *Enciclopédia*, nesse caso, passou a constituir uma fonte de referência para a intelectualidade da época e um importante parâmetro para as relações entre texto e ilustração (LIMA, **Uma viagem...**, op. cit., p.18-21).

³⁷⁵LIMA, **Uma viagem...**, op. cit., p.20.

Nas máscaras, por exemplo, atribuídas aos índios do Pará e que pertencem ao acervo do Museu Imperial de História Natural, Debret, a partir de um olhar classificatório, organiza em uma única prancha diferentes desenhos sobre um mesmo tema.



Figura 13 - Jean Baptiste Debret. *Tipos de máscaras indígenas*. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 27

Para Debret, a natureza é o lugar do homem brasileiro, mas, também, cenário da ação civilizatória. É o caso da imagem *Índios soldados da província de Curitiba escoltando selvagens* (figura 14), na qual o artista, de acordo com os seus registros, retrata a natureza local, com o rio Paraíba do Sul correndo através das matas virgens. Na mesma imagem reproduz um grupo de índios soldados que caminham em fila sobre um tronco, escoltando prisioneiros.

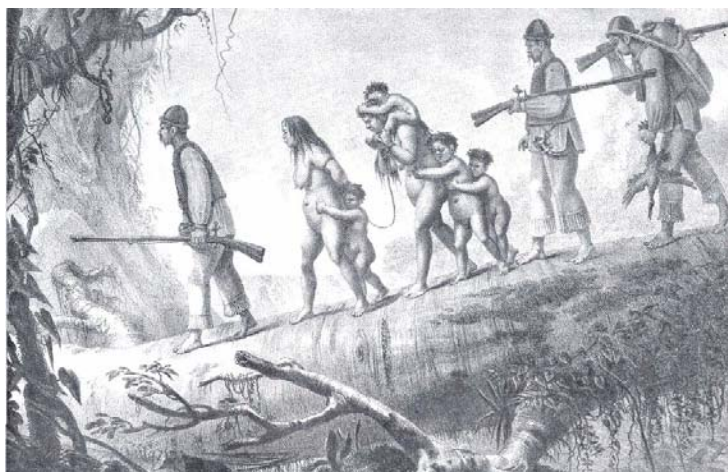


Figura 14 - Jean Baptiste Debret. *Índios soldados da província de Curitiba escoltando selvagens*. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 20

O artista tenta romper com uma visão da população como "selvagem e exótica" e, como outros viajantes, volta-se para os aspectos sociais e culturais construindo um novo olhar sobre um homem não-europeu. Debret considera as populações não-europeias capazes de integrar o conjunto das nações civilizadas; assim, aproxima seu protagonista,

o Brasileiro – do campo da história, lugar do homem ativo e independente. A natureza, espaço a partir do qual a idéia do homem brasileiro se constituiu entre a maioria dos viajantes e intérpretes do país, era para ele igualmente domínio da ação do homem civilizado. Sua riqueza e mesmo seu caráter selvagem e indomado deveriam, também servir às suas necessidades, seja como espaços a cultivar, extrair e explorar cientificamente, seja como modelos para a pintura de paisagem e de história.³⁷⁶

Contudo, diferentemente dos românticos, Debret não pretende idealizar o indígena, nem mesmo transformá-lo em um símbolo da nação que vê se formar. Esse lugar, segundo Valéria Lima, estaria "reservado ao brasileiro mestiço, mistura das raças que capacitariam a inteligência e o físico de uma população adaptada a um meio específico".³⁷⁷ Realiza um minucioso registro das figuras humanas, descrevendo desde seus traços fisionômicos, suas vestimentas e seus hábitos até

³⁷⁶LIMA, **Uma viagem...**, op. cit., p.41.

³⁷⁷LIMA, **Uma viagem...**, op. cit., p.42.

seus meios de locomoção. Recupera usos e costumes de todos os grupos sociais e, nessa perspectiva, busca construir uma imagem do Brasil a partir dos habitantes nativos, dos colonizadores e escravos.

Algumas cenas urbanas mostram atividades fatigantes, outras revelam castigos cruéis. É o caso das imagens *Execução do castigo de açoite* (figura 15) e *Negros no tronco* (figura 16).

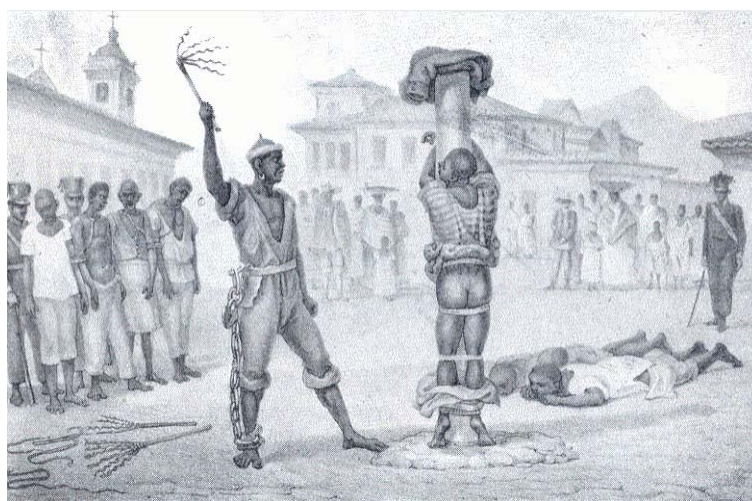


Figura 15 - Jean Baptiste Debret. *Execução do castigo de açoite*. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 45

Os castigos, nas cenas desenhadas por Debret, assumiam requintes de crueldade como, por exemplo, no retorno à prisão, quando os ferimentos eram lavados com vinagre e pimenta. Era comum também o açoite e nas fazendas, muitas vezes, o suplício no tronco, onde eram aferrados pelas pernas, punhos e até mesmo pescoço, permanecendo por vários dias em posições horrendas.

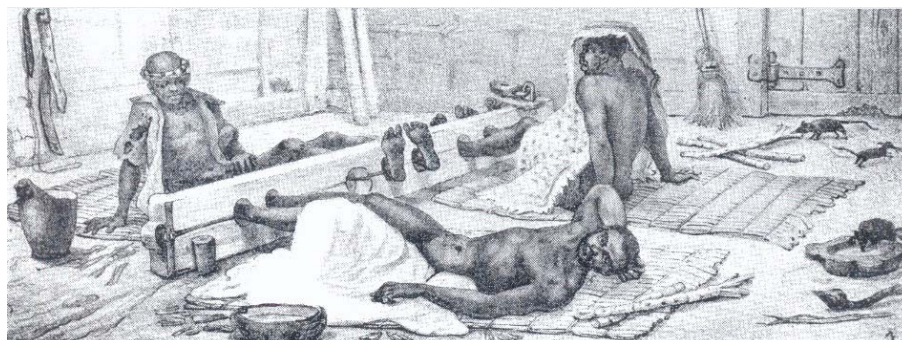


Figura 16 - Jean Baptiste Debret. *Negros no tronco*. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 45

As correntes, as máscaras, os colares de ferro, usados em escravos fujões caçados por capitães do mato, denunciavam a face negra do Império (figura 17).



Figura 17 - Jean Baptiste Debret. *Colar de ferro*. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 42

Outras representações registram situações associadas à rotina diária dos habitantes e as particularidades da sociedade brasileira. É o caso da imagem *Um funcionário a passeio com sua família* (figura 18) e *Uma senhora brasileira em seu lar* (figura 19).



Figura 18 - Jean Baptiste Debret. *Um funcionário a passeio com sua família*. Litografia s/ papel, 15,3 x 22cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 5



Figura 19 - Jean Baptiste Debret. *Uma senhora brasileira em seu lar*. Litografia s/ papel, 15,9 x 22cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Prancha 6

Ninguém ilustrou, como Debret, de maneira tão abrangente e detalhada, os contrastes presentes na realidade brasileira, seus componentes étnicos, sem deixar de enfatizar as contradições que marcaram sua formação. Mas, além das representações iconográficas em que evidencia a presença africana na cidade do Rio de Janeiro, Debret realiza inúmeras imagens relativas aos pontos geográficos, frutos, plantas e animais, evidenciando as singularidades do país e do povo brasileiro que, inclusive, justifica o termo "pitoresco" de sua obra *Viagem*. Para Debret, essas singularidades não se restringiam à mera descrição da natureza tropical e seus aspectos exóticos que, tradicionalmente, eram objeto privilegiado dos artistas-viajantes. Com efeito, buscando mostrar um país tão diferente da França, privilegiou aspectos que poderiam fornecer um retrato dos costumes, da cultura, dos eventos comemorativos, inclusive participando da preparação das festas do Império com a criação e divulgação de um imaginário que figurasse um Brasil-nação, pitoresco e unificado.

Debret é exemplar, sobretudo, porque reflete a posição do artista estrangeiro de formação acadêmica neoclássica, que se vê diante de uma outra realidade. Como documentarista, é um dos maiores divulgadores da imagem do Brasil, e seus relatos gráficos constituem um rico acervo iconográfico tanto para pesquisas historiográficas quanto artísticas.

Cabe destacar que, em 1820, o artista em questão é nomeado professor de Pintura Histórica na academia, mas somente após três anos consegue um ateliê para trabalhar com seus primeiros alunos. Em 1821, com a partida de D. João VI, Henrique José da Silva foi nomeado diretor da Academia, desta vez sob a hegemonia dos artistas portugueses. Nicolas-Antoine Taunay, quando percebe o período de incertezas e os conflitos internos, prefere regressar à pátria. Em 1829 e 1830, Debret organizou as primeiras exposições de arte no país, mostras que deram origem à Exposição Geral de Belas Artes, instituída em 1840. Debret, fortalecido por uma relação pessoal com D. Pedro I (admirador de Napoleão), e com uma facção liberal nacionalista e antiportuguesa da aristocracia, não seguiu Taunay. Com a Independência do Brasil em 1822, tornou-se pintor da Corte Imperial, encarregado de moldar sua imagem. Em 1831, quando Jean Baptiste Debret retorna à França, Araújo Porto alegre, na qualidade de seu aluno dileto, o acompanha na viagem.

Em verdade, muitos dos desenhos realizados para compor futuramente a *Viagem*, ou pelo menos parte significativa deles, "revelam o esforço de Debret para ultrapassar seu dilema brasileiro, fazendo uma arte que mantivesse um vínculo com a realidade do país, sem perder de vista a dimensão crítica da postura ética neoclássica".³⁷⁸ Ao retratar o cotidiano dos negros e expor um país, exótico aos olhos do europeu, cuja economia precária girava em torno da mão-de-obra escrava, sua obra põe a nu os conflitos vividos por Debret em relação à aplicação do sistema neoclássico para a representação da realidade brasileira.

Por essas razões, a nosso ver, o trabalho brasileiro de Debret não se reduz a uma aplicação restrita dos cânones da arte neoclássica francesa. No entanto, como um dos membros mais representativos da Missão Francesa, teve sua obra "avaliada mais pelos supostos resultados da academia do que pelos seus trabalhos individuais".³⁷⁹

³⁷⁸ NAVES, op. cit., p.72.

³⁷⁹ NAVES, op. cit., p.45.

3.3 MANOEL ARAÚJO PORTO ALEGRE E SUA *ICONOGRAPHIA BRAZILEIRA*

Ao investigar a Pintura Histórica do século XIX, cotejando certas implicações entre arte e sociedade, privilegiamos também a contribuição de Manuel de Araújo Porto alegre.³⁸⁰ Discípulo dileto de Debret, Porto alegre nasceu em São José do Rio Pardo (RS), no dia 29 de Novembro de 1806. Para completar sua formação, aos 16 anos muda-se para Porto Alegre onde estuda latim, filosofia, álgebra e geometria. Trabalha como ourives na oficina de M. Gondret, que lhe ensina francês, língua que lhe será muito útil no futuro. Na oficina de Gondret, conhece o jovem pintor Francisco Ângelo Ther que havia estudado Artes Plásticas na França. Então, passa a estudar desenho e pintura, fazendo rápidos progressos, o que levou Gondret a incentivá-lo a dedicar-se totalmente às artes. Ainda em Porto Alegre conheceu o quadro *O desembarque da Imperatriz Leopoldina*, de seu futuro professor Jean Baptiste Debret, e desde então passou a acalantar o sonho de estudar com ele no Rio de Janeiro.³⁸¹

O envolvimento de Porto alegre em uma brincadeira³⁸² – um concurso para apurar a moça mais feia da cidade – no ano de 1826, possibilitou a realização desse sonho e definiu o seu futuro. Até mesmo sua mãe, que não era favorável a que o

³⁸⁰De acordo com biografia escrita por De Paranhos Antunes, o nome de batismo do artista era Manuel de Araújo tão-somente, mas, seduzido pelos ares nacionais, trocou o nome lusitano por um genuinamente brasileiro e passou a assinar Manuel de Araújo Pitangueira. O novo sobrenome lhe rendeu muitas chacotas, o que o levou a trocar por Porto alegre, conforme seu desejo, com "a" minúsculo (ANTUNES, op. cit.).

³⁸¹Sobre Porto alegre encontramos referência nas seguintes obras: LOBO, H. Manuel de Araújo Porto alegre. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, 1938; ANTUNES, op. cit.; CAMPOFIORITO, A missão..., op. cit.; DEBRET, **Viagem...**, op. cit., 2.ed.

³⁸²Porto alegre participou destacadamente de um concurso para escolher a moça mais feia da cidade. Ganhou o primeiro lugar a filha do capitão-mor João Tomás Coelho. O pai da jovem nunca o perdoou e quando o brigadeiro Salvador José Maciel foi nomeado presidente da província, Porto alegre foi incluído no recrutamento da Guerra da Cisplatina e vai sentar praça no Regimento de Dragões do Rio Pardo. Conhece, na época, João de Castro do Canto e Mello, irmão de Domitila de Castro, Marquesa dos Santos, a favorita de Imperador, o que acaba por lhe possibilitar afastar-se da vida militar. Exatamente no dia em que Porto alegre seria reconhecido cadete, é visitado por João de C. do C. Melo e "com a maior submissão, protestando inocência", consegue com o apoio de Melo a sua baixa (MACEDO, F. R. Arquitetura no Brasil e Araújo Porto alegre. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1984, p.37. Apud PINASSI, op. cit., p.37-38).

único filho fosse estudar no Rio de Janeiro, concordou com a viagem do filho, afinal, entre lutar na Guerra da Cisplatina, seria melhor que o filho fosse estudar no Rio de Janeiro.

Transferindo-se para o Rio de Janeiro, em 1827 foi integrante da primeira turma dos cursos de Pintura e Arquitetura da Academia Imperial de Belas Artes, aprimorando seus conhecimentos de Pintura Histórica, e freqüenta as aulas de Escultura com Auguste Taunay e de Arquitetura com Grandjean de Montigni. A partir de 1828 assiste às aulas de Anatomia do Dr. Cláudio Luís da Costa, para aperfeiçoar sua técnica de pintura, estuda Filosofia e cursa, ao mesmo tempo, a Academia Militar. Em 1830, em virtude de sua aplicação, é premiado tanto no campo da pintura quanto no da arquitetura.

Com base no que foi dito antes, parece evidente que a intelectualidade, naquele contexto, era fruto "de uma urbanidade que, pouco a pouco, deixava de ser incipiente cenário de incontáveis agitos políticos e culturais".³⁸³ Porto alegre, fruto desse contexto, foi beneficiado por uma educação escolar iniciada por D. João VI que chegou ao seu ápice e decadência no Segundo Reinado. Embora clássica, sua formação é permeada pelo ideário liberal que está na raiz de uma proposta de educação voltada para a preparação profissional como, por exemplo, do Bacharel em Direito. Mesmo assim, segundo Pinassi, o "conteúdo escolástico" que perpassa o sistema educacional até a segunda metade do século XIX, parece ter impedido uma atuação mais "rebelde" desse artista.

Tudo leva a crer que sua rebeldia se manifesta como atributo da representação de uma parcela da pequena burguesia emergente marcada por oportunidades acadêmicas e, sobretudo, da formação marcada pelas influências intelectuais e políticas do Rio e de Paris. Entre a pequena burguesia urbana parece emergir uma rebeldia, uma criticidade mais ou menos contundente em relação à sociedade brasileira da época. Opunham-se à aristocracia agrária e abraçavam idéias favoráveis tanto à abolição do tráfico de escravos como à nacionalização do comércio.³⁸⁴

³⁸³PINASSI, op. cit., p.40.

³⁸⁴PINASSI, op. cit., p.41.

Porém, algumas diferenças distinguiram aqueles que eram favorecidos pelo poder liberal-escravista daqueles que eram favoráveis às causas dos movimentos insurrecionais como, por exemplo, a luta pela reforma agrária. Segundo Emília Viotti da Costa, é o caso de uma pequena burguesia que – na esteira dos acontecimentos do período entre o fim do Regime das Sesmarias (1822) e a regulamentação da Lei da Terra (1850) – constituiria um conjunto de trabalhadores do campo.³⁸⁵

É nesse contexto que podemos pensar a atuação de Porto alegre, pois, além do seu contato efetivo com a cultura ilustrada dos grupos mais abastados do Rio de Janeiro, tem acesso a uma prática política de bastidor³⁸⁶ de uma pequena burguesia radicalmente contra os levantes armados à época. O grupo a que ele se unia era contrário a qualquer ação que ameaçasse a manutenção da unidade nacional; portanto, evitando confrontar-se com a propriedade latifundiária limitou-se a palavras de defesa das medidas de melhoria do trabalho no campo e modernização da produção agrícola.

Um outro fato determinante na trajetória de Porto alegre ocorreu em 1833: reuniu-se em Paris com Domingos José Gonçalves de Magalhães e Francisco de Sales Torres Homem, os outros idealizadores da Revista Niteroy (1836). Configuram-se nos primeiros românticos brasileiros que, segundo Pinassi, "aceitaram o desafio de decodificar e criticar a superficialidade política do rompimento com o pacto colonial, publicando um dos registros mais interessantes dessa fase particularmente rica da história brasileira".³⁸⁷

As reflexões de Porto alegre, de acordo com os ideais da jovem geração liberal romântica, com as quais se identificava uma restrita elite intelectual urbana

³⁸⁵De acordo com Emília Viotti da Costa, essa nova categoria – os posseiros –, ao colocar-se claramente contra os interesses do latifúndio, poria em risco a estrutura fundiária vigente desde a colonização. Consultar: COSTA, E. V. da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. 7.ed.. São Paulo: Fundação da Editora da UNESP, 1999.

³⁸⁶PINASSI, op. cit., p.41.

³⁸⁷PINASSI, op. cit., p.19.

favorável à criação de uma cultura nacional (inspirada no liberalismo econômico e no romantismo francês), expressam um corpo de idéias calcado em quatro posições fundamentais: em primeiro lugar, Porto alegre rompe com a poética neoclássica, no campo das artes; em segundo, é favorável à luta pela independência política, fazendo ver as diferenças entre os novos tempos – regências – dos tempos da dominação colonial; em terceiro, faz uma opção pelo abolicionismo do trabalho escravo e a sua substituição pelo braço livre e assalariado e, em quarto lugar, se propõe a uma busca das dimensões particularizantes do Brasil para inseri-lo no universo das nações modernas e ocidentais.³⁸⁸ Ainda, segundo Pinassi, essas premissas, não só de Porto alegre, mas também dos outros criadores da revista *Niteroy*, "se interpenetram e resultam num projeto de fundo ideológico, político, cujo pressuposto fundamental seria trilhar os caminhos do processo civilizatório, adequados às primeiras décadas do século XIX".³⁸⁹

Ainda na França, em 1834, no *Institut Historique*, faz seu famoso discurso sobre o estado das Belas Artes no Brasil.³⁹⁰ Um discurso que marca o surgimento da crítica da arte brasileira, de modo a colocar, ao lado da literatura, as artes figurativas no centro do processo de construção de uma identidade nacional.

Cabe antes destacar que, Araújo Porto alegre, quando retorna em 1837, com a morte de Simplício de Sá, torna-se professor de Pintura Histórica da Academia. De sua obra pictórica, destacamos o retrato de Debret, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a Pintura Histórica, *Coroação de Pedro II* (inacabado), no Instituto Histórico e Geográfico, e a paisagem *Uma Gruta*, no Museu

³⁸⁸PINASSI, op. cit., p.27.

³⁸⁹PINASSI, op. cit., p.28.

³⁹⁰Seu discurso sobre o estado das Belas Artes no Brasil marca o surgimento da crítica da arte brasileira e, ao lado da literatura, coloca as artes figurativas no centro do processo de construção de uma identidade nacional, dando-lhes o papel idealizado pelo mestre francês, porém um papel que levaria um bom tempo para ser reconhecido no Brasil.

Nacional de Belas Artes.³⁹¹ Também atuou como desenhista, caricaturista, crítico de arte, poeta, escritor, teatrólogo. Realizou como coreógrafo, no Teatro São Pedro de Alcântara, as cenografias para a coroação de D. Pedro II (1841) e para o casamento do soberano com Teresa Cristina de Bourbon (1843). E, em reconhecimento aos serviços prestados à cultura brasileira, recebe de D. Pedro II, em 1874, o título de Barão de Santo Ângelo.

Porto alegre, ao idealizar um projeto de Pintura Histórica, propõe a criação de uma iconografia em moldes nacionais. Sua atuação mostra, sobretudo, um artista com visão centrada no exame dos interesses em jogo no espaço político e artístico em que se disputam aceitação, reconhecimento e distinção, e seus escritos evidenciam isto.

Nesse cadinho político e cultural, em que convivem grupos com características singulares, Porto alegre, a julgar pela sua biografia, escreveu duas de suas mais importantes reflexões: *Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro*, publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, e *Iconographia Brasileira*, em 1856.

Em *Iconographia Brasileira*,³⁹² levando em conta "um pensamento nacional", seu objetivo era, por meio de "uma colleção de imagens, ás quaes juntaria algumas noticias biographicas",³⁹³ fazer com que os exemplos dessas figuras nacionais frutificassem "no animo da mocidade outros de maior valia".³⁹⁴ Para ele, era preciso "reagir contra a escola do indifferentismo, contra o esquecimento dos mortos, contra as praticas da ingratitude, que são a base da imprevidencia e decomposição

³⁹¹Outras obras de Porto alegre a destacar: *Interior de Floresta*, c. 1850. Aquarela, 29 x 21cm. Museu Júlio de Castilhos, RS; *Paisagem Ideal*, s/ data. Aquarela, 41 x 27cm. Museu Júlio de Castilhos, RS; *Floresta Brasileira*, 1853. Sépia s/ papel, 54 x 82cm. Museu Nacional de Belas Artes e *Retrato do Visconde de Sapucaí*. 38 x 30cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

³⁹²PORTO ALEGRE, *Iconographia...*, op. cit., p.349-354.

³⁹³PORTO ALEGRE, *Iconographia...*, op. cit., p.349.

³⁹⁴PORTO ALEGRE, *Iconographia...*, op. cit., p.349.

social".³⁹⁵ Em outras palavras: "combater este criminoso egoísmo" e, nessa tarefa, entendia que o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro lhe dava total apoio.

Em sua crítica afirma: "O filho que não derrama uma lagrima, ou não lança uma flôr sobre a sepultura de seu pai, ensina a seus filhos a ingratidão; assim como a geração que não commemora os serviços de seus antepassados, prepara-se para receber o mesmo esquecimento que a deslustra: a humanidade é uma cadeia de idéas, cujos elos estão na memoria successiva do homem".³⁹⁶ Argumenta que, para superar "as más tendências, e guiar o espirito da mocidade, as grandes nações, que são aquellas que tem severos e proveitosos pensadores, estabelecem prêmios aos vivos, e um culto especial aos mortos; estabelecem pantheões diversos, afim de que fallem ás vistas do povo, e ao coração do homem inteligente".³⁹⁷ É preciso, enfim, redimir os mortos do esquecimento ao qual foram relegados a fim de que possam ser cultuados e tenham seus feitos projetados para o futuro.

Manuel de Araújo Porto alegre destaca a construção de uma estátua eqüestre de D. Pedro I, como "o primeiro exemplo do reconhecimento publico, a primeira pagina solemne que a cidade e província do Rio de Janeiro offerecem para a edificação do futuro, e testemunho de gratidão nacional".³⁹⁸ Contudo, ao elogiar tão nobre gesto de doar à cidade uma estátua eqüestre de primeiro Imperador, critica àqueles que não entenderam a amplitude do gesto de D. Pedro I, no momento da abdicação. Para Porto alegre, o esquecimento e as "praticas da ingratidão" com o herói da Independência levam à ruptura do elo entre o passado e o presente, fazendo desmoronar os sustentáculos da civilização que se pretende construir.

³⁹⁵PORTO ALEGRE, *Iconographia...*, op. cit., p.349-350.

³⁹⁶PORTO ALEGRE, *Iconographia...*, op. cit., p.350.

³⁹⁷PORTO ALEGRE, *Iconographia...*, op. cit., p.350.

³⁹⁸PORTO ALEGRE, *Iconographia...*, op. cit., p.352.

Em sua crítica chama a atenção para tudo o que representa a estátua do herói, às vistas de todos na praça pública, para a estabilidade da Monarquia.

O vento que lava a estatua do heróe na praça publica, leva em si aos confins do império um fluido regenerador, um principio vital mais amplo, mais universal do que aquelle que respiramos no ar do interior de um edificio, como o da santa casa, ou do hospicio de Pedro II, onde em breve se collocará em marmore o resumo historico do provedor José Clemente Pereira. As estátuas individualisam as grandes virtudes, e os escriptos as generalisam e perpetuam.³⁹⁹

Por outro lado, a mensagem é dirigida à "mocidade", pois é por meio dela que a memória se estenderá às próximas gerações; portanto, se o objetivo é cultuar civicamente os mortos, a iconografia pictórica cumpre um papel educativo. Consequentemente, a elaboração de uma galeria dos heróis nacionais, construída a partir da "biographia de todos os homens salientes de uma época,"⁴⁰⁰ é a prova de sua visão atenta à formação da mocidade no Brasil, de acordo com os moldes das nações avançadas, isto é, civilizadas. Afinal, conhecida a biografia,

seja qual fôr a sua acção civilizadora, está conhecida a historia d'aquelles tempos; porque nos seus actos, nas suas idéias, nos seus resultados, está o movimento geral, as peripecias do drama animado da sociedade, onde cada um d'estes individuaos foi actor e compositor. Ao despontar de uma grande phase, de uma vida reorganizadora, encontram-se vultos grandiosos, sentinellas que guardam as sagradas avenidas do futuro, e servem de ostensores aos que o tempo vai incorporando na marcha dos acontecimentos.⁴⁰¹

Assim, nesse "pantheão, onde se recolham os restos mortaes dos nossos benemeritos" e o Imperador vá "derramar flôres", o "Brazileiro" terá a oportunidade de ver "a pobreza de um José Bonifácio de Andrada, a de um visconde de Cayrú, de um São Leopoldo, de um padre Caldas, ou de um musico como José Maurício".⁴⁰² Para ele, essas são algumas das estrelas do céu da pátria que, acima do ouro,

³⁹⁹PORTO ALEGRE, Iconographia..., op. cit.,p.352-353.

⁴⁰⁰PORTO ALEGRE, Iconographia..., op. cit.,p.353.

⁴⁰¹PORTO ALEGRE, Iconographia..., op. cit.,p.353.

⁴⁰²PORTO ALEGRE, Iconographia..., op. cit.,p.351.

jamais serão confundidas pela mocidade "com uma moeda brilhante que salta das machinas de cunhar, na casa da moeda. Quando o ouro é um deus, o homem é uma fera".⁴⁰³

No projeto de Porto alegre, os escritos (a História) e as imagens (a Pintura Histórica) são as únicas coisas que pertencem ao homem que cumpriu com a sua missão civilizadora e podem, nesta perspectiva, servir de guia e fecundar novas ações. Lembra, ao finalizar sua *Iconographia*, que uma obra com os retratos e a biografia de todos os homens úteis ao Brasil seria bem digna da proteção do Império, pois nela a mocidade encontraria "incentivos e esperanças para todas as vocações".⁴⁰⁴

Em seu texto *Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro*,⁴⁰⁵ dirigido a D. Pedro II, Porto alegre, delega a si e aos outros homens das artes, a missão de construir as obras destinadas ao culto nacional. Para ele, esses artistas "não se formam nas academias, mas, sim, nas obras públicas; o gênio se manifesta nas escolas e se desenvolve no meio de sociedade".⁴⁰⁶

Por outro lado, a história da Academia das Belas Artes é prova cabal do estado provisório das Artes, no Brasil.

De 1816 a 1826, ficou o Corpo Acadêmico sem nada fazer, porque nunca se lhe deu uma casa para trabalhar, nem mesmo àqueles que tanto a reclamaram. Houve o pensamento de colocar as aulas na casa do Núncio, houve o de as mandar para a Guarda-Velha e houve o de fazer um edifício próprio. Êste último, mesmo durante a construção do edifício atual, passou por várias alternativas, a ponto de, em 1854, reaparecer a idéa de incorporar ao Erário Público a Casa da Academia e mandar as aulas para a Guarda-Velha: o provisório renasceu!⁴⁰⁷

⁴⁰³PORTO ALEGRE, *Iconographia*..., op. cit., p.351.

⁴⁰⁴PORTO ALEGRE, *Iconographia*..., op. cit., p.354.

⁴⁰⁵PORTO ALEGRE, Manuel de Araujo. *Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro*. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.166, p.600-611, 1935.

⁴⁰⁶PORTO ALEGRE, *Apontamentos*..., op. cit., p.605.

⁴⁰⁷PORTO ALEGRE, *Apontamentos*..., op. cit., p.607.

Em sua visão, o estado provisório deve ser combatido, porque leva o cidadão a introjetar a idéia de que não há estabilidade. Mais adiante argumenta que, nesse tipo de provisoriedade, "há sempre um sacrifício do futuro ao passado, o triunfo da imobilidade e da rotina, e o cunho de uma decadência".⁴⁰⁸ Porto alegre percebe a ameaça deste ambiente na formação dos artistas e na criação de uma arte que possa ser reconhecida como nacional.

De acordo com suas palavras, as artes não foram incentivadas, principalmente nos governos anteriores ao de D. Pedro II.

O Govêrno d'el rei d. João VI teve o caráter provisório, mesmo em tôdas as grandes vistas do ano de 1809, o rei e o seu ministro, que se mostraram dois homens progressistas, tiveram que lutar com a côrte, com a metrópole, e com as idéias de uma época de decadência. O Govêrno do senhor dom Pedro I não foi mais que o de uma época crítica, que começou por uma revolução e acabou por outra: em tôdas as suas criações houve o caráter do provisório; a confiança pública não tinha raízes no futuro. O Govêrno das Regências continuou a época critica e foi de todos o mais provisório. As artes pouco fizeram no reinado, nada aumentaram na criação do Império, e difinharam ou quási que desapareceram na Regência. As tentativas que houve foram baldadas, porque não tinham apôio no Govêrno. De 1841 para cá é que o espírito público começa a volver-se um pouco para êste lado do belo, mas nada se tem ainda de positivo e de durável: o espírito do provisório ainda paira sôbre a nossa atmosfera social.⁴⁰⁹

Para romper com as idéias do provisório e para que as Artes possam florescer, Porto alegre sugere ao Governo três medidas que amparem a ação daqueles, como os pintores históricos, que vivem das suas obras públicas: a criação de uma Pinacoteca, a construção de uma Necrópolis e a organização de uma Comissão Artística.

A edificação de uma Pinacoteca contribuiria para o ensino da Academia, além disso, os pintores e escultores, com a criação de um Arquivo Nacional, trabalhariam "com gosto e na esperança de aí deixarem um documento de sua perícia".⁴¹⁰ A exemplo das nações civilizadas, destaca a necessidade da manutenção de um

⁴⁰⁸PORTO ALEGRE, Apontamentos..., op. cit., p.607.

⁴⁰⁹PORTO ALEGRE, Apontamentos..., op. cit., p.606.

⁴¹⁰PORTO ALEGRE, Apontamentos..., op. cit., p.607.

acervo público – lembrando que é preciso adquirir outras obras além daquelas já pertencentes ao patrimônio nacional – e de dotação orçamentária para tais aquisições. Afirma, portanto, que cabe ao Governo a direção dos destinos da Arte e da Cultura no país e aos artistas trabalhar nas obras públicas. Segundo Porto alegre, os "verdadeiros artistas"

preferem antes trabalhar anos em uma obra, que seja guardada em um depósito público e permanente, do que se sacrificarem às eventualidades de um resultado incerto, mormente entre nós, onde tudo se conspira contra a esperança que faz as delícias da vida. Num país como o nosso, onde Vossa Magestade somente compra painéis e estátuas, sem para isto ter uma dotação, e onde as Secretarias de Estado, tribunais, e as casas dos grandes se forram de papeis pintados, as artes não podem vigorar: a sua direção deve ser outra, e marchar do alto para baixo, do Govêrno para o povo.⁴¹¹

Ainda em seu texto *Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro*, destaca uma segunda medida que pode ser tomada pelo Governo: a criação de uma Necrópolis. Argumenta que na construção de um cemitério, como o de Bolonha, na Itália, os arquitetos e pintores "terão um vasto campo para suas criações e os particulares a constante necessidade de chamarem as artes para materializarem a saudade e o amor".⁴¹²

Junto à criação da Necrópolis, sugere uma última medida: a formação de uma Comissão Artística composta de dois engenheiros civis, dois arquitetos e de dois pintores, unidas à Comissão de Saúde Publica, cuja missão seria "vigiar tôda a sorte de construções e objetos d'arte que fôrem destinados para a vista do público".⁴¹³

⁴¹¹PORTO ALEGRE, *Apontamentos...*, op. cit., p.608.

⁴¹²PORTO ALEGRE, *Apontamentos...*, op. cit., p.608.

⁴¹³Essa Comissão também inspecionará "para que não se introduzam aí cópias desfiguradas, composições banais e repetições, e exercerá aquela direção que é concentânea com as leis da Estética e do bom senso. A Comissão será autorizada a criticar e indicar os erros em que caírem os compositores dos monumentos fúnebres e, mesmo, recusar aqueles que estiverem fora das conveniências locais e artísticas. Inspecionará e terá as mesmas atribuições sôbre todos os edifícios que se levantarem na Capital e, seu têrmo, para que a Cidade se não vá enchendo de disparates, e, peor ainda, consentindo na edificação de casas mal seguras, defeituosas na harmonia das linhas, e insalubres para os habitantes" (PORTO ALEGRE, *Apontamentos...*, op. cit., p.609).

Ora, em primeiro lugar, por trás das leis da "estética e do bom senso", inscreve-se uma determinada concepção de arte que, legitimada pela Academia das Belas Artes, é vigente na época. Em segundo, podemos concluir que uma comissão "composta de homens de ciência, arte e gosto", assim como propõe Porto alegre, muito poderá servir ao poder no sentido de legitimar a Monarquia. Além disso, não podemos esquecer que tal missão encontra-se na origem da Academia Imperial de Belas Artes e a transforma "em um dos órgãos fundamentais de legitimação do sistema vigente. A Academia Imperial de Belas-artes nasceu, portanto, e se desenvolveu ao longo de todo o Império, como um projeto político-estético".⁴¹⁴

É nesse contexto de luta pela sobrevivência⁴¹⁵ que a Reforma Pedreira em 1855, implementada quando diretor (diga-se de passagem, o primeiro do grupo dos artistas brasileiros) da Academia Imperial de Belas Artes, no período de 1854 a 1857, é também um esforço no sentido da manutenção da Academia. Uma reforma de fundo nacionalista com a finalidade de revigorar a Academia, em cujo texto define os direitos e deveres tanto para alunos quanto para professores, cria novos cargos, como o de restaurador, por exemplo. Uma reforma que, segundo Luciano Migliaccio, apesar das intenções, "carecia da clareza necessária para distinguir a formação dos arquitetos e dos pintores históricos daqueles artífices, para os quais esquecia a necessidade da criação de laboratórios, de modo que a academia pudesse sair de sua condição de escola da Corte, adquirindo um caráter mais moderno".⁴¹⁶

⁴¹⁴OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.80.

⁴¹⁵Segundo Letícia Coelho Squeff, a Academia lutava com dificuldades pela própria sobrevivência: "Mergulhada em brigas internas e problemas financeiros, sem um conjunto de regras que a definisse de forma clara, a AIBA chegou a parecer, para muitos contemporâneos, um luxo pouco justificável. Por isso, já no fim de 1848 o governo decretou uma lei que proibia novas contratações de professores, até que fosse dado um novo rumo para a instituição. No acalorado debate que precedeu a aprovação da reforma da Academia, as opiniões dividiram-se entre reformar a instituição ou simplesmente fechá-la." (SQUEFF, Letícia Coelho. **O Brasil nas letras de um pintor**. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado). História Social, USP. p.158).

⁴¹⁶MIGLIACCIO, Luciano. **Arte do século XIX**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p 101.

Conforme argumenta Porto alegre, era necessário que se desenvolvesse o "gôsto" para planejar, realizar "tôda sorte de construções e objetos d'arte que fôssem destinados para a vista do público".⁴¹⁷ Parece evidente, portanto, que ambas estão interligadas e perpassam não só o texto *Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gôsto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro*, mas também o da *Reforma Pedreira*. Um artigo do texto que trata dos estatutos da Academia é, neste sentido, exemplar:

Art. 78 As aulas de Matemáticas aplicadas, de Desenho geométrico, de Escultura de Ornatos e de Desenhos de Ornatos, que fazem parte do Ensino Acadêmico, têm por fim também auxiliar os progressos das Artes e da Indústria nacional.

Art. 79 Haverá sempre nestas três últimas aulas duas espécies de alunos: os Artistas e os Artífices, os que se dedicarão às Belas Artes e os que professam as Artes mecânicas. Os alunos desta segunda espécie terão um livro próprio de matrícula, na qual declarará a profissão que seguem, para que os professores o saibam e possam dirigir os seus estudos convenientemente.⁴¹⁸

No seu texto *Apontamentos*, também distingue os retratistas dos arquitetos, escultores e pintores históricos, pois, de acordo com seu pensamento, os retratistas realizam uma arte que "favorece as necessidades da família, o egoísmo e a vaidade pessoal",⁴¹⁹ enquanto a arte dos pintores históricos deve converter-se em uma necessidade pública.

Isso não implica, porém, nenhuma restrição aos alunos artífices. Ao contrário, sua preocupação é deixar claro que os interesses por trás da formação de cada grupo são diversos. Para Porto alegre, as aulas de Matemática Aplicada, de Desenho Geométrico, de Escultura de Ornatos e de Desenhos de Ornatos ampliariam consideravelmente a formação dos artífices, na inspeção das obras de construção de uma Necrópolis, por exemplo, e de todos os edifícios que se levantarem na

⁴¹⁷PORTO ALEGRE, *Apontamentos...*, op. cit., p.609.

⁴¹⁸MELLO JR., Donato. Manuel de Araújo Porto-Alegre e a reforma da Academia Imperial das Belas Artes em 1855: a Reforma Pedreira. **Crítica de Arte**, Rio de Janeiro, ano II, n.4, 1981. p.43.

⁴¹⁹PORTO ALEGRE, *Apontamentos...*, op. cit., p.608-609.

Capital, evitando-se os disparates e a edificação de casas inseguras, "defeituosas na harmonia das linhas, e insalubres para os habitantes".⁴²⁰

Por trás dessa sugestão, podemos perceber que uma feição urbana aformoseada faz parte da urgência de um projeto civilizatório. Ora, na visão de Porto alegre, para romper com o fantasma do provisório e para que as Artes possam florescer e espalhar "o seu benigno insuflor na moral pública, e na indústria",⁴²¹ a "família artística" precisava do apoio do Governo.

Para aquele que chama a atenção para o fantasma do provisório que continua a assombrar o Brasil, faz sentido a reestruturação da Academia, pois é ali que o nacional é inventado como imagem. Não é sobre isso que trata, aliás, Martius, quando aborda a relevância da história em texto escrito em 1843?

A historia é uma mestra, não sómente do futuro, como também do presente. Ella póde diffundir entre os contemporâneos sentimentos e pensamentos do mais nobre patriotismo. Uma obra histórica sobre o Brazil deve, segundo a minha opinião, ter igualmente a tendencia de despertar e reanimar em seus leitores Brasileiros amor da patria, coragem, constancia, industria, fidelidade, prudencia, em uma palavra, todas as virtudes cívicas.⁴²²

Vista por este ângulo, a Pintura Histórica é o gênero que melhor dá visibilidade a esse projeto artístico-cultural e Porto alegre, quem mais se aproxima das preocupações, também do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, na elaboração de uma história nacional.

⁴²⁰PORTO ALEGRE, Apontamentos..., op. cit., p.609.

⁴²¹PORTO ALEGRE, Apontamentos..., op. cit., p.607.

⁴²²MARTIUS, C. F. Ph. Como se deve escrever a historia do Brasil. **Revista trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro**, n.24, p.401, 1845.

3.4 PEDRO AMÉRICO: A TRANSFORMAÇÃO DE FATO HISTÓRICO EM FATO ESTÉTICO

Pedro Américo de Figueiredo e Melo nasceu em Areia, na Paraíba, em 29 de Abril de 1843, era um dos seis filhos de Daniel Eduardo de Figueiredo e Feliciano Cirne. Américo conheceu, em 1852, Louis Jacques Brunet, um naturalista francês, chefe de uma Missão Científica, que chegou a Areia, com o encargo de estudar as riquezas do solo paraibano, a pedido do Presidente da Província, Sá e Albuquerque. O naturalista, empolgado com o "menino", encaminhou ao Presidente da Província, uma carta – e dois desenhos de Pedro Américo – pedindo que o Governo se encarregasse de sua instrução. Américo acompanhou Brunet em sua expedição e, aproximadamente, durante dois anos viajou por toda a Província da Paraíba e alguns lugares das de Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará e Piauí.⁴²³

O presidente da província interessou-se pela sua educação que, graças a uma subvenção anual confirmada pelo Ministro do Império Manuel Pedreira de Couto Ferraz, foi encaminhado para a Corte. Em fins de 1854, com apenas onze anos de idade, chegou no Rio de Janeiro e foi imediatamente matriculado no Colégio D.. Pedro II.⁴²⁴ Como aluno desse Colégio, durante uma visita do Imperador, Pedro Américo desenhou, às escondidas, o soberano lendo um livro. Esse desenho foi levado ao Imperador que, reconhecendo suas qualidades artísticas, promete-lhe matrícula na Academia Imperial de Belas Artes. Pedro Américo passa, então, a

⁴²³Sobre Pedro Américo foram encontradas referências completas e precisas nas seguintes obras: MARTINS, Lincoln. **Pedro Américo**: pintor universal. Rio de Janeiro: L. M. Martins; João Pessoa (PB): Governo do Estado; Brasília (DF): Fundação Banco do Brasil, 1994; MELLO JUNIOR, Donato. **Pedro Américo de Figueiredo e Melo 1843-1905**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983; OLIVEIRA e MATTOS, op. cit.; CAMPOFIORITO, Quirino. A proteção do imperador e os pintores do segundo reinado 1850-1890. In: **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. v.4; e MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento**: arte do século XIX. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

⁴²⁴MELLO JR. **Pedro Américo**..., op. cit., p.15.

freqüentar a Academia em 1856 e, segundo Donato Mello Junior, para espanto de seus mestres, dominou o curso em dois anos.⁴²⁵ Em 1858, aos 15 anos de idade,

ousa requerer ao Imperador a concessão de pensão para estudos de aperfeiçoamento na Europa. São suas próprias palavras: "agora pois tenho os conhecimentos que para a Pintura poderia receber da dita Academia, para prosseguir na minha carreira indispensável é uma viagem á Europa, e como a Academia não me pode facultar os meios necessários para esta viagem, por ter ela preenchido o número de pensionistas, venho confiado na extrema bondade de Vossa Majestade Imperial solicitar a graça de me mandar particularmente acabar meus estudos na Europa, impondo-me qualquer condição que será por mim aceita".⁴²⁶

Pois bem, foi-lhe concedida uma mesada de quatrocentos francos e Pedro Américo viaja para Paris, levando uma carta de recomendação, assinada por Manuel de Araújo Porto alegre destinada a Victor Meirelles, pedindo-lhe que encaminhasse Américo a M. Cogniet.⁴²⁷ Na *École de Beaux-Arts* de Paris, continua sua formação nos moldes do ideal clássico da sua antiga Academia que, ainda, se mantinha forte nos *salons* e nas orientações da Academia francesa e italiana. Aperfeiçoa-se com Jean-Dominique Ingres, Hippolyte Flandrin, Horace Vernet, freqüenta o Instituto de Física do Professor Ganot e na Sorbonne realiza estudos filosóficos, dominando rapidamente o francês.⁴²⁸

Durante seu curso executou algumas pinturas, obrigatórias para os pensionistas, recebendo duas medalhas como prêmio por seus estudos da figura humana. Aliás, como trabalho final de bolsista, realizou *A carioca* (1864), a pintura de um nu

⁴²⁵MELLO JR. **Pedro Américo...**, op. cit., p.16.

⁴²⁶Esse documento, autógrafo e inédito Arquivo Nacional, datado de 9 de setembro de 1858, refere-se ao despacho concedendo-lhe a importância de 400 francos "para ir a Roma". Apud MELLO JR., **Pedro Américo...**, op. cit., p.18.

⁴²⁷Vitor Meirelles, em final de pensionato, realizava sua famosa composição histórica: *Primeira Missa*. Apud MELLO JR., **Pedro Américo...**, op. cit., p.18.

⁴²⁸MELLO JR., **Pedro Américo...**, op. cit., p.20.

em formato e de acordo com os padrões acadêmicos vigentes (figura 20). O artista procurou, nessa obra, "personalizar a beleza morena de uma náíade fluminense".⁴²⁹



Figura 20 - Pedro Américo. *A carioca*, 1882. Óleo s/ tela, 205 x 135cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Em verdade, esse é o segundo quadro com esse título, trata-se de uma réplica. A tela original foi pintada em 1864, em Paris e, embora oferecida a D. Pedro II, ela foi recusada pelo mordomo do Palácio Imperial porque "feria seus preceitos moralistas e puritanos".⁴³⁰ Mais tarde a *Carioca* foi enviada ao Imperador da Prússia, Guilherme I.

⁴²⁹MELLO JR., **Pedro Américo...**, op. cit., p.24.

⁴³⁰MELLO JR., **Pedro Américo...**, op. cit., p.24.

Ao final de seu pensionato, Pedro Américo é pressionado a retornar, pois vagara a Cadeira de Desenho Figurado, e a Academia, mediante concurso público, deseja entregá-la ao artista. Aprovado e nomeado⁴³¹ por D. Pedro II, o artista, no entanto, não tarda em solicitar sua primeira licença, sem vencimentos, pelo prazo incomum de dois anos, depois prorrogada por mais oito meses. Segundo Mello Junior, Américo solicitou inúmeras licenças sem e com vencimentos, no período de 1865 a 1890, evidenciando uma curta docência na Academia.

Com a Reforma Pedreira,⁴³² implementada na época em que Manuel de Araújo Porto alegre ocupava o cargo de Diretor, foi criada a Cadeira de História da Arte, Estética e Arqueologia. Pedro Américo, então, solicitou sua transferência para esta que ainda estava vaga, conseguindo a aprovação imperial.⁴³³ Licenciou-se novamente em 1873 e, em razão de suas sucessivas licenças, solicitou seu afastamento definitivo em 17 de junho de 1890.

A contribuição de Pedro Américo, ultrapassa sua atuação como professor da Academia. Aliás, durante o período de 1870 a 1873, desenvolveu uma intensa atividade artística e intelectual no Rio de Janeiro e, na época, decidiu pintar a *Batalha de Campo Grande* (1871), registrando um dos acontecimentos de recém-terminada Guerra do Paraguai: o último confronto importante.⁴³⁴

Sua *Batalha de Campo Grande* (figura 21) foi exposta na 22.^a Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes, inaugurada em 6 de março de 1872,

⁴³¹É nomeado mediante Decreto de 2 de outubro de 1865 (MELLO JR., **Pedro Américo...**, op. cit., p.24).

⁴³²Sobre a Reforma Pedreira, consultar: MELLO JR., **Pedro Américo...**, op. cit. e CAMPOFIORITO, A proteção..., op. cit.

⁴³³Foi nomeado para a cadeira de História da Arte, Estética e Arqueologia em 15 de setembro de 1869 e tomou posse em 18 de Fevereiro de 1870 (MELLO JR., **Pedro Américo...**, op. cit., p.25).

⁴³⁴A batalha ocorreu em 16 de agosto de 1869 entre os Exércitos da Tríplice Aliança – Brasil, Argentina, Uruguai – e os grupos remanescentes das forças de Solano López.

que também contemplou duas pinturas de Victor Meirelles com temas semelhantes: o *Combate Naval de Riachuelo* e a *Passagem de Humaitá*, ambas realizadas por encomenda da Marinha.



Figura 21 - Pedro Américo. *Batalha de Campo Grande*, 1871. Óleo s/ tela, 332 x 530cm. Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro

Américo, observando-se sua tela *Batalha de Campo Grande*, retrata a cena da última batalha da guerra ocorrida em 16 de agosto de 1869, quando os paraguaios com fúria contra-atacam, colocando em risco a vida do Conde d'Eu. Américo dá destaque ao momento preciso em que o Capitão Francisco de Almeida e Castro, na tentativa de protegê-lo, segura as rédeas do cavalo, impedindo-o de avançar.⁴³⁵

⁴³⁵A *Batalha de Campo Grande*, a primeira Pintura Histórica de Américo, no catálogo de exposição de 1872, é assim descrita: "No alto e ao mesmo tempo no vertice da pyramide formada pelas figuras principaes, está Sua Alteza, cujo cavallo é rigorosamente soffreado pelo Capitão (hoje Major) Alemida Castro, que já traz ferida a mão esquerda, e o animal que cavalga prestes a sahir do combate. A' direita do Conde, o Coronel de engenheiros Dr. R. Enéas Galvão, brada ao Capitão Almeida Castro largue as redeas que tem presas, dando-lhe ao mesmo tempo voz de prisão por ordem de Sua Alteza. No fundo, e no mesmo plano vertical que passa pelos olhos do observador e pela dextra do General em chefe, vê-se o Major Benedicto de Almeida Torres; e um pouco á frente, mais á esquerda do observador, o Capitão (hoje Major) de Engenheiros Dr. A. E. Taunay, tendo em sua retaguarda o Tenente Coronel Moraes e mais além o clarim-mor do exercito, que tambem é retratado. Na extrema esquerda vê-se, na parte superior do quadro, o Capitão de mar e guerra João Mendes Salgado, precedendo um corpo de infantes, que carrega corajosamente por cima da macega incendiada; na parte inferior o venerando Frei Fidelis d'Avila, em cujos braços expira exangue o bravo

O Visconde de Taunay (1843-1899), comentando a respeito da tela e do fato histórico, critica o que considerou "exagerações de artista".

Depois da carga da brigada Hipólito e amortecido o fogo da bateria paraguaia, foi o passo varado pelos nossos que assaltaram á baioneta as oito peças. Tomaram-nas, após não pequena luta, corpo a corpo, e as foram atirando à água, cujo volume ainda mais cresceu nesse ponto, atravancado de grande número de cadáveres, carros, carretas e bois mortos. Foi quando o Conde d'Eu por seu turno tranpôs o ribeirão e, apenas do outro lado, correu gravíssimo perigo. Um batalhão paraguaio, reformado a borda do mato, de lá saiu com terrível fúria e caiu sôbre um corpo de infantaria atrás de cuja linha singela então nos achávamos. Êste não resistiu ao ímpeto inimigo e debandou, deixando-nos absolutamente sem proteção. Vi-me perdido. O Conde d'Eu sacou da espada, no que todos o imitamos e pusemos os cavalos a galope, indo ao encontro da carga. Aí, porém, outro batalhão nosso, em desapoderada marche-marche, pôde a tempo repelir o ataque, encurralar os paraguaios, de novo, junto à beira do mato, onde o fuzilou com a maior energia. Isto é o que constitui o episódio do quadro de Pedro Américo, intitulado Batalha de Campo Grande, inverossímil, sem dúvida, nas posições forçadas, impossíveis até dos cavalos representados mas onde o risco foi, na realidade, muito grande para os que lá figuram. O príncipe montava bonito cavalo rosilho, animal porém, muito manso, dócil e calmo, no meio do fogo e que nunca se lembraria de empinar-se todo, tomando visos de verdadeiro repuxo, como imaginou o pintor. O capitão de voluntários, Almeida Castro pegou, decerto, no freio do animal, para embarcar o passo ao Conde d'Eu; mas, se bem me lembro, estava então a pé e não cavalgava o foguíssimo e agauchado bucéfalo desenhado no grande painel, pertencente hoje á Escola Militar da Praia Vermelha. Enfim exagerações de artista. Nem lá havia frade algum, pois frei Fidelis de Avola se achava neste momento, no Estado-Maior do general Vitorino, Barão de São Borja. Daquele segundo corpo de Exército eram os tiros que ouvíamos a cada vez mais próximos a nos anunciarem o final da vitória, após dia tão longo e cansativo, o triunfo da última das batalhas de toda a guerra do Paraguai. Depois dela, com efeito não se deram senão combates parciais e tiroteios, cada vez menos renhidos até o último da Aquidabanigui, em que foi morto Solano Lopez. Assim se havia passado as coisas.⁴³⁶

e jovem Capitão Arouca, ferido de uma bala paraguaya. A' direita do painel, e um tanto ao longe, avista-se o General Pedra em luta com o barbaro que tentara perpassal-o com a lança; mais ao longe no terceiro e quarto planos, brasileiros e inimigos na mais encarniçada luta; e um pouco á frente do Pedra, quase no primeiro plano, muitos inimigos, que resistem, ou fogem aos golpes dos nossos soldados. As figuras paraguayanas foram tiradas, mais ou menos esactas, mais ou menos modificadas pelas exigencias da composição dos muitos prisioneiros, e outros paraguayos, que estiveram nesta capital. Os uniformes e as armas brasileiras, bem como todos os objectos paraguayos, foram fielmente copiados do natural. (Para maiores esclarecimentos, consultem-se as primorosas descrições, apreciações ou analyses do painel, que correm impressas.)" (CATÁLOGO das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes em 15 de Junho de 1872 – Rio de Janeiro. Typographia Nacional, 1872. p.23-24).

⁴³⁶TAUNAY, Visconde de. **Memórias**. São Paulo: Melhoramentos, s/d. p.359.

É evidente nas palavras de Taunay uma crítica ao quadro, segundo ele, "inverossímil". Além disso, é possível intuir nas suas observações que a escolha, pelo artista, do momento em que os ajudantes impedem o avanço do comandante, deixa transparecer uma certa fragilidade, nada apropriada à imagem daquele que simboliza a figura do herói: o Conde d'Eu.

A composição piramidal, por outro lado, geralmente empregada com o objetivo de destacar um personagem, no caso, o Conde d'Eu e seu grupo, em vez de enfatizá-lo como aquele que está à frente do comando, mostra uma figura à mercê de seus subalternos. O Conde d'Eu, segundo Gonzaga Duque, mais parecia "um manequim vestido"⁴³⁷: não emana nenhuma energia daquele que deveria representar a autoridade máxima das forças armadas, nada indica o heroísmo do herói em combate.

É o que destaca em suas críticas:

Creio que mais criteriosamente teria procedido a crítica se censurasse a posição afetada e muda em que o pintor colocou o herói do combate. Ai, sim, existe defeito. Américo procurando destacar do grupo a figura do príncipe deu-lhe um aspecto de manequim vestido. A cabeça é muda, nenhuma contração dos músculos da face indica o heroísmo, ou a resolução; o seu olhar nenhuma relação tem com o que se passa; gesto do braço direito é duro e inexplicável, no entanto a figura de Almeida Castro é soberba, o seu rosto exprime coragem e audácia, a mão que agarra o freio do corcel montado pelo marechal é de um desenho correto, e tanto o cavaleiro como o cavalo formam um todo admirável pela fidelidade de desenho, pela verdade de expressão. Um lapso de revisão em uma obra-prima é o desaparecimento de uma insignificante estrela no firmamento. Nada Vale. Dirão muitos; mas se esta figura não representasse o ápice do grupo dominante, porque aí é preciso pôr em prática o ditado – na guerra como na guerra, já que o artista foi convencionalista, sejamos também convencionalistas com o convencionalismo. O grupo principal deve ser perfeito, particularmente, na primeira figura. E foi aí, precisamente, que o artista vacilou.⁴³⁸

Mas, se levarmos em conta que esta obra é uma pintura comemorativa de um feito histórico, a transparente fragilidade do herói seria apenas um vacilo do artista?

⁴³⁷DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. **Arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p.148. Edição aos cuidados de T. Chiarelli. (1.ed. 1888).

⁴³⁸DUQUE-ESTRADA, **Arte...**, op. cit., p.148-49.

A nosso ver, duas questões permeiam este paradoxo: a primeira, diz respeito às referências internacionais na arte de Pedro Américo. Afinal, o pintor quando em Paris, por exemplo, foi discípulo de Horace Vernet, o grande pintor de batalhas, cujas cérebres telas fazem a glória da Galeria de Vesalhes. Conseqüentemente, é necessário pensar a atuação de Américo, situando-o ante os dilemas da Pintura Histórica internacional. Um sinal de que Américo, talvez, encarne o artista incompreendido por sua época é o seu método de trabalho que, em sintonia com o seu tempo, levou muitos no Brasil a duvidar da qualidade de sua pintura, considerando muitas de suas obras simplesmente plágio.

A segunda questão, como conseqüência da primeira, evidencia uma clara tensão entre suas influências artísticas e a produção de quadros comemorativos para um governo, cujo Imperador é seu amigo. Ora, em resposta às críticas de Quintino Bocayuva, por ressaltar os soldados, tenta esclarecer sua escolha: "Esforcei-me, é verdade, para honrar a arte brasileira e a nossa patria, aformoseando e reproduzindo na tela, na tela que ha de ser contemporânea do porvir, um dos mais grandiosos episódios de uma batalha na qual houve tanta bravura e tanto heroismo da parte do general, quanto denodo e dedicação da parte dos soldados brasileiros (...)".⁴³⁹ Imbuído deste espírito, como poderia Pedro Américo não se empenhar na representação da ação heróica?

Ao apresentar alguns comentários sobre Américo, nosso objetivo aqui é bem limitado: fugir às generalizações reducionistas, o que significa dizer que compreender a atuação de Pedro Américo na elaboração de mitos fundadores da nação não é tarefa simples.

Ainda sobre sua *Batalha de Campo Grande*, cabe destacar que esta obra não é fruto de uma encomenda, por isso, o artista, na tentativa de divulgá-lo, o expôs em seu atelier, situado na AIBA. Usa ainda como estratégia opúsculos e cartas favoráveis à obra, com o que conseguiu vendê-lo ao Ministro da Guerra,

⁴³⁹AMÉRICO, Pedro. Resposta publicada no Folhetim da *República*, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1871 e transcrita no *Artista*, Rio Grande do Sul, 19 de novembro de 1871.

Barão de Jaguaribe, em 28 de janeiro de 1872, por treze mil contos de reis (13.000\$000).⁴⁴⁰

Enfim, é interessante destacar também que a exposição *Batalha do Campo Grande*, de Pedro Américo, e das obras de Victor Meirelles *Combate Naval de Riachuelo* e *a Passagem de Humaitá* na 22.^a Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes, apesar do sucesso de público⁴⁴¹ e das premiações às obras encomendadas pelo Estado-Imperial, as polêmicas e as críticas em torno dos quadros evidenciam não só a crise que atinge o sistema de arte da Academia a serviço da Monarquia, mas também as suas políticas culturais.

Com efeito, inicia-se a partir daí uma crescente rivalidade entre facções da crítica e da imprensa: uns preferindo, segundo Donato Mello Jr., "o estilo dramático e realista de Américo e outros a maneira convencional e idealizada de Vítor".⁴⁴²

Essa rivalidade culminou com a 25.^a Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes, na qual foram expostas a *Batalha do Avaity* (c.1872-1877), de Pedro Américo, e a *Batalha dos Guararapes* (c.1874-1878), de Victor Meirelles, lado a lado, gerando as mais ferrenhas críticas que passaram a guardar lugar na História da Arte brasileira como a famosa "Questão Artística de 1879".

Evidentemente, não cabe aqui aprofundar a querela Victor Meirelles *versus* Pedro Américo que, ao longo dos anos de 1872 a 1879, alimentou a famosa "batalha de duas batalhas".⁴⁴³ Mas, como dissemos no início deste capítulo, se nos interessa rastrear o discurso sobre o herói circunscrito às obras em questão para, a partir daí, pensar a figura do herói, D. Pedro, em *Independência ou Morte*, precisamos ver, ainda que rapidamente, a *Questão Artística de 1879*.

⁴⁴⁰A exemplo da publicação no *Correio do Brasil*, 25/01/1872 e no *República*, o fato foi amplamente divulgado.

⁴⁴¹Segundo Mello Jr, foram 63.949 visitantes (MELLO JR., **Pedro Américo...**, op. cit., p.24.

⁴⁴²MELLO JR., **Pedro Américo...**, op. cit., p.41.

⁴⁴³MELLO JR., **Pedro Américo...**, op. cit., p.41.

3.4.1 A Polêmica Artística de 1879⁴⁴⁴

Ainda em 1872, ano da 22.^a Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes, o Ministro dos Negócios do Império, João Alfredo Corrêa de Oliveira, encomendou a Pedro Américo um quadro de história a ser concluído em quatro anos. O tema, embora não especificado no contrato, era o episódio da guerra de expulsão dos holandeses no século XVIII: a Batalha dos Guararapes.

No entanto, em 20 de setembro, um novo contrato seria firmado com Victor Meirelles para que representasse essa temática, agora, em um prazo de cinco anos, pois, Pedro Américo, em carta ao Ministro João Alfredo, declarava "não poder executar a obra combinada e que havia escolhido outro assunto, que era a refrega de Avaí".⁴⁴⁵ Ainda que contrariado, o Ministro "conformou-se com Pedro Américo, [e] encarregou Victor Meirelles da execução da batalha dos Guararapes".⁴⁴⁶

O tema, conforme enfatiza Carlos Rubens, não foi especificado, por isso, a insistência de João Alfredo Corrêa de Oliveira na representação da expulsão dos holandeses indica uma certa preocupação do governo na elaboração de mitos fundadores do Império. A escolha de determinado tema, então, segundo Jorge Coli,

possui intenções evidentes: mito fundador, Guararapes opera uma síntese das raças na mesma luta e funda a primeira legitimação de um país que se descobre senhor de seus destinos. O feito guerreiro é batismo de fogo dessa solidariedade entre brasileiros, e garantia de um sentimento inabalável. Avaí, por sua vez, instaura o heroísmo contemporâneo de uma nação que se confirma pela vitória.⁴⁴⁷

Seguindo esse raciocínio, *Guararapes* é uma idéia-imagem da luta de negros e índios sob o comando de brancos brasileiros e portugueses, evidenciando

⁴⁴⁴GUARILHA, op. cit. O autor trata da fortuna crítica dos dois quadros de batalhas pintados respectivamente por Américo (*Batalha do Ivahy*) e Meirelles (*Batalha dos Guararapes*). Guarilha reúne os principais textos do pensamento crítico do período.

⁴⁴⁵RUBENS, Carlos. **Vítor Meirelles sua vida e sua obra**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945. p.65.

⁴⁴⁶RUBENS, **Vítor Meirelles**..., op. cit., p.65.

⁴⁴⁷COLI, Jorge. **Vítor Meirelles e a pintura internacional**. São Paulo, 1997. Tese (Livres Docência) - USP. p.14.

uma intenção clara: recuperar um passado e celebrar um futuro para a nova nação a partir de uma ascendência heróica. Esta perspectiva está bem definida na descrição da obra no Catálogo da exposição:

Nobre e civico exemplo de amor da patria! Aquelle exercito que se erguera disposto a morrer pela salvação do principio sublime da nacionalidade, compunha-se de três classes: pretos, índios e brancos que embora bem distinctos pela côr, nem por isso daixávão de se igualar pelo valor que se afinára nas amarguras da mesma diversidade. D. Antonio Philippe Camarão era o governador dos Índios⁴⁴⁸, Henrique Dias governador dos pretos minas e crioulos, André Vidal de Negreiros, João Fernandes Veira e Barreto de Menezes, os mestres de campo, que commandávão os brancos, sendo este ultimo o General em Chefe, que bem pouco havia, acabava de receber este cargo por ordem e nomeação, que D. João IV, Rei de Portugal, antes lhe havia feito em 12 de fevereiro de 1647, a fim de substituir a João Fernandes Veira.⁴⁴⁹

O sentido maior da luta está explicitado na figura de Phillipe Camarão. O momento representado não é simplesmente a imagem da violência ou o desejo de matar, mas a escolha da luta que negros, índios e brancos travam pela salvação da nacionalidade.



Figura 22 - Victor Meirelles. *Batalha dos Guararapes*, 1875-1879. Óleo s/ tela, 500 x 925cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

⁴⁴⁸Índios, com inicial maiúscula.

⁴⁴⁹Catálogo da Exposição Geral das Bellas Artes de 1879. Rio de Janeiro, 1879. Apud GUARILHA, op. cit., p.9.

Nessa linha de raciocínio, no caso da *Batalha dos Guararapes* (figura 22), de Victor Meirelles, segundo Mello Moraes, a história foi respeitada, pois o artista "apenas separou-se do historiador apresentando Felipe Camarão, que já deveria ser bem velho, quando tomou parte d'essa guerra, com a robustez e o vigor dos ardentes annos da segunda mocidade".⁴⁵⁰ No entanto, é também criticado, pois, para Moraes Filho, Meirelles não retrata uma verdadeira batalha. Justifica-se dizendo: não há movimento, não há sangue, não há confusão.

O artista em resposta afirma:

Mais de uma pessoa me affirmou que o Camarão, que eu havia representado, apesar dos seus 70 annos, não podia ser figurado como velho, porque era elle indio, e que essa raça do norte, tão robusta, só começa a mostrar indícios de velhice depois de 100 annos, e ainda em apoio de uma tal asserção temos o que nos diz d'Orbigny na sua obra *O homem americano da América meridional*. O Sr. desembargador Tristão de Alencar Araripe, por mais de uma vez honrando com sua presença o meu *atelier*, tambem manifestou o seu pezar por ver assim caracterizado aquelle personagem. E eu, que só desejo acertar, já pela fé que merecião as observações judiciosas, já por não parecer uma obstinação, entendi dever ceder, modificando-o no sentido em que hoje o apresento.⁴⁵¹

A resposta é clara: Camarão, de fato, é velho, mas um índio robusto e jovem para representar um dos grupos que lutaram juntos por um ideal de nação tem a ver, exatamente, com essa crença no futuro. E, neste sentido, a figura representada tem lógica, pois exprime força e fúria selvagens exigidas em uma reação, no caso, contra o europeu invasor. Enfim, mesmo que fosse velho, não poderia ser representado assim, pois o Império de D. Pedro II carecia de símbolos, e Victor Meirelles o criou de acordo com um modelo emblemático: um bravo e jovem índio.⁴⁵²

Rangel de S. Paio, na tentativa de pôr terra às críticas relativas à falta de verdade histórica na obra, afirma que o pintor fundamenta-se em pesquisas, inclusive a partir do testemunho ocular. E, no texto *O quadro da batalha dos Guararapes, seu*

⁴⁵⁰MORAES FILHO, Dr. Mello. Folhetim Bellas Artes. **Gazeta de Noticias**, 16 abr. 1879. p.1.

⁴⁵¹PUBLICAÇÕES A PEDIDOS. A exposição das Bellas Artes. Ao Sr. Dr. Mello Moraes Filho. **Jornal do Commercio**, 19 abr. 1879. p.3.

⁴⁵²GUARILHA, op. cit., p.116.

autor e seus críticos, publicado um ano após a polêmica, ao falar sobre o processo de pesquisa do artista, enfatiza que ele realizou estudos no próprio cenário da guerra.

Laborioso, descansava de um trabalho iniciando outro. Abandonava um *croquis*, para emprender uma jornada, afim de observar um quadro de que tinha noticia, ou uma espada, um elmo, um escudo achados aqui ou além, nas imediações dos lugares dos combates. Refocilava das fadigas diurna, consultando a historia ou pedindo episodios e explicações ás tradições populares.⁴⁵³

Nesse sentido, o quadro para S. Paio representa a verdade, pois o pintor conhece os detalhes do episódio, os retratos dos personagens e a paisagem da região. Seus comentários são uma tentativa de legitimar Meirelles como autoridade em relação ao tema escolhido. Para o crítico, Victor Meirelles é o pintor de história por excelência e suas habilidades técnicas, pesquisas históricas atestam isso.

Argumenta, ainda, que Victor Meirelles teve até mesmo o apoio do Instituto Archeológico pernambucano para aprofundar seus estudos sobre os objetos utilizados na batalha:

Engana-se, pois, quem pensar que Victor, por carecer de modelos para reprodução das armas, vestuarios e outros accessorios do facto, a que deo o ultimo traço de immortalidade, deixou alguma cousa a desejar a semelhante respeito. Se elle não os teve com abundancia com que os na Europa, principalmente nos Paizes Baixos, não deixou de obtel-os em Pernambuco. Há no Recife uma associação importante, que só não tem comprehendido bem o seu papel civilizador, porque só tem olhos para o período holandez: - É o Instituto Archeológico Pernambucano. Pois bem, nelle Victor Meirelles encontrou armas e muitos accessorios de que teve necessidade. Para os vestuários Paulo Rembrandt e Bartholomeu Van-der-Helst, pintores contemporâneos de batalha dos Guararapes, prestaram-lhe fecundo manancial.⁴⁵⁴

Paralela à crítica favorável de Rangel de S. Paio a *Guararapes*, começa, porém, uma outra polêmica em reação às acusações de que Victor Meirelles é plagiário.

⁴⁵³PAIO, Rangel de S. **O quadro da batalha dos Guararapes, seu autor e seus críticos**. Rio de Janeiro: Typographia Serafim José Alves, 1880.

⁴⁵⁴PAIO, **O quadro...**, op. cit., p.259.

No caso de Pedro Américo, em 1880, as acusações feitas ao autor de *Batalha do Avaity* (figura 47), para Mello Moraes Filho, partiram dos membros da AIBA. Por certo, o fato de serem "autoridades" no assunto contribuiu para a sedimentação de um discurso oficial, da mesma Academia, de absolvição de Meirelles da acusação de plágio.

Rangel S. Paio, contudo, esvazia o conteúdo das críticas argumentando que, embora o anonimato seja um recurso permitido à imprensa no século XIX, insinuações maldosas, cujo fim era apenas destruir a reputação do artista, só poderiam partir de pessoas sem coragem de identificar-se.

Em 1879, no *Jornal do Commercio*, critica a leviandade desses detratores:

Sobre qualquer assumpto, a a respeito de qualquer personagem emitem opiniões, fazem juizos, insinuão diffamações sem responsabilidade moral ou jurídica. Sem a primeira, porque ainda quando suas idéas possam provocar a animadversão publica, ninguém atina contra quem. – Como a um espectro impalpavel, não ha quem possa marcar-lhe a fronte com o stygma de seus maos feitos. Elles fogem até ás proprias recordações, com um simples movimento das lentes da machina fantasmagorica ou mudança da estampa a projectar-se nelle – nesse caso chamada *pseudonymo*.⁴⁵⁵

Enfim, de um lado temos a posição da autoridade, na figura de Bethencourt da Silva, fundador do Liceu de Artes e Ofícios e professor da cadeira de Arquitetura da AIBA, que argumenta: "A crítica maledicente com que entre nós se offende e insulta um artista, e ás vezes uma corporação, não serve sinão para entumecer odios esquinhos, nefandos e injustificaveis, de que se alimentam almas abatidas de todo o sentimento moral e até de propria dignidade".⁴⁵⁶ De outro, aqueles que não se deixam revelar: X, Dr.Y, A. Gil, Cyneas, Z.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵PAIO, Rangel de S. A exposição da Academia das Bellas Artes. Os quadros das batalhas. **Jornal do Commercio**, Publicações A Pedidos, segunda feira, 28 abr. 1879. p.4.

⁴⁵⁶SILVA, Bethencourt da. Bellas artes III. **Revista Brasileira**, p.363, ago. 1879.

⁴⁵⁷Para aprofundar esta discussão, ver a pesquisa de Mestrado de H. X. Guarilha (op. cit.). O autor recolhe um amplo conjunto de artigos que fundamentam a querela Meirelles *versus* Américo.

As críticas formam um conjunto amplo e complexo de reflexões evidenciando duas correntes distintas: a oficial, representada pela AIBA, cujo principal artista é Victor Meirelles, e a dos "dissidentes", cuja referência é Pedro Américo.

Porém, como já foi dito antes, um aprofundamento da polêmica constituiria outro trabalho. A opção, então, é apresentar agora alguns recortes identificando defensores de Pedro Américo, por exemplo, G. M., pseudônimo de José de Alencar.

Embora critique a falta de verdade na *Batalha de Avahy*, ele afirma que nesse quadro "ha uma originalidade na esthetica; tem essa um cunho talvez desconhecido até agora e sahe fora das convenções habituaes da arte...".⁴⁵⁸ Para Alencar, seria um erro tentar fixar o episódio de guerra do Paraguai após tão pouco tempo do seu desfecho, pois a verdade, no seu entender, estaria comprometida com os interesses do Império. Mesmo assim critica Américo, entendendo que o cenário careceria de pesquisa mais profunda.

É esta a primeira observação que ocorre a respeito da – Batalha de Avahy –; o talentoso pintor não foi ao lugar da acção, não perscrutou com o olho investigador aquelle terreno ainda embebido de sangue, não tomou um guia que lhe mostrasse os pontos differentes em que se passaram os varios episodios desta luta temerosa, que a historia chama – batalha de Avahy. É o primeiro ponto fraco do do quadro do Sr. Pedro Américo; não póde o artista responder pela fidelidade de pontos capitaes do seu trabalho; desde logo se fica prevenido que alli ha muito esforço de imaginação, muita phantasia e idealismo.⁴⁵⁹

Ora, é evidente que seu enfoque evidencia que a compreensão de um quadro, como síntese, deve pautar-se na verdade e representar os aspectos essenciais do episódio. Em sintonia com as correntes históricas da época, Alencar pauta-se "na idéia illusória de que é possível encontrar o fato bruto, cristalizado e sobre o qual já não incide nenhum questionamento".⁴⁶⁰

⁴⁵⁸G. M. FOLHETIM. A Batalha de Avahy. **O Globo**, 5 out. 1877. p.1-2.

⁴⁵⁹G. M. FOLHETIM. A Batalha de Avahy. **O Globo**, 5 out. 1877. p.1-2.

⁴⁶⁰MORETTIN, Eduardo Victorio. **Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica**: uma análise do filme descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes, USP. p.61.

Pedro Américo, por sua vez, em resposta às críticas referentes a sua *Batalha do Avaity*, parece ciente desta problemática.

Objecção muito mais importante seria a que põe em dúvida a situação real dos personagens representados n'um quadro resultassem grandes perturbações para a história, ou grandes desaires para a esthetica. No caso a que se applica esta observação, direi que, tanto quanto pude, fui fiel á verdade. O general Barão do Triunpho não poderia estar collocado no primeiro plano sem grande desprezo das informações que colhi da fonte a mais autorisada e competente.⁴⁶¹

A concepção de História, presente nesta geração de pintores, particularmente em Pedro Américo, será discutida no último capítulo.

Gonzaga Duque, por sua vez, embora critique a falta de verdade em *Avaity*, como Alencar, enfatiza a originalidade alcançada pelo artista.

O artista abandonou as cediças linhas de composição acadêmica, e compôs o sujeito como melhor entendeu, para transmitir mais diretamente a impressão recebida. Para alguns constitui esse modo de proceder um imperdoável erro, porque é desprezar os mais austeros princípios da arte. Se, entretanto, indagamos bem da causa que provoca a impessoalidade em artistas de cuidados estudos e de inteligências assinadas, acharemos como causa fundamental esses austeros princípios da arte, que tanto preocupam aos críticos convencionalistas. Limitar o artista a copiar a linha de composição desse ou daquele mestre antigo, de Rafael ou de Rubens, de Leonardo ou de Rembrandt, é negar o direito do estilo, que é a afirmação da individualidade. Copiar as obras-primas é procurar imitá-los, e a imitação não faz mais do que realçar o mérito do original.⁴⁶²

Essas observações remetem às tradicionais oposições entre acadêmicos e inovadores, entre imitação e originalidade. Parece se esboçar aí uma compreensão de que o artista não deve nunca se submeter a quaisquer regras.

Cabe destacar, nesse caso, a ênfase de Fromentin – um "intelectual" brasileiro, na esteira do pensamento de Eugène Verón⁴⁶³, influente no Brasil – na noção de liberdade do gênio. Ele afirma:

⁴⁶¹BELLAS ARTES. O quadro histórico da batalha do Avaity. **Jornal do Commercio**, 27 out. 1877. p.2.

⁴⁶²DUQUE-ESTRADA, **Arte...**, op. cit., p.152.

⁴⁶³VÉRON, Eugène. **A estética**. São Paulo: Cultura, 1944.

A theoria do ideal estabelecida por Platão contém e resume todo o programma da escola academica. É em nome do ideal, quase sempre mal comprehenddo, que o classicismo ataca todas as innovações e renovações na arte, é em nome do ideal que Delacroix e os coloristas, Courbet e Manet os naturalistas na pintura, Carpeaux e Barye na escultura, Viollet-le-Duc na architectura, Weber e Wagner na musica, Victor Hugo e os romancistas Flaubert e Goncourt na literatura foram atacados pelos academicos com furos de quem se sente vencido e ve fugir a direcção artística dos espíritos. O fundo das theorias preconizadas pelo ensino academico é completamente falso, o systema de Platão foi estabelecido sobre dois principios absurdos – passividade e inercia da intelligencia humana.⁴⁶⁴

Fromentin não defende o realismo, embora cite Courbet e Manet, e sua ênfase, em uma série de artigos intitulada *Esthetica Positiva*, é no respeito da individualidade do artista que "deve desprezar todas as convenções e regras academica; é completamente livre, comtanto que não copie ninguém, que se abandone á sua emoção, que seja absolutamente sincero e que exprima sempre idéas e sentimentos que lhe pertençam".⁴⁶⁵

Fromentin extrai essa compreensão de gênio artístico, das críticas de Véron ao modelo acadêmico:

O gênio é, antes de tudo, o poder de criar. Por aí, é que se revela a profunda diferença entre o gosto e o gênio artístico. Todas as outras condições podem ser mais ou menos idênticas. (...) o que constitui propriamente o gênio artístico é a imperiosa necessidade de exteriorizar, por meio de formas e sinais diretamente expressivos, as emoções sentidas, e a faculdade de encontrar esses sinais e essas formas, por uma espécie de intuição imediata, onde a reflexão e o cálculo não intervêm senão por audição ulterior.⁴⁶⁶

Com efeito, Verón em sua *Estética* ataca os limites impostos pelas regras.

Para ele:

O primeiro método é o acadêmico. Tem por princípio, mais ou menos latente, a negação do progresso e mesmo de qualquer evolução intelectual, consistindo sua prática em forçar os jovens do século XIX, a pensarem e sentirem como os do tempo de Péricles ou de Leão X. Ora, como a coisa é impossível, resulta que a maioria dos artistas, submetidos a

⁴⁶⁴FROMENTIN. *Esthetica Positiva*. In: **Revista Musical e de Bellas Artes**, Rio de Janeiro: Arthur Napoleão & Migéz, maio de 1879, n.19, p.2. Apud GUARILHA, op. cit., p.121

⁴⁶⁵FROMENTIN. *Esthetica positiva*. **Revista Musical e de Bellas Artes**, Rio de Janeiro, n.20, p.3, maio 1879. Apud GUARILHA, op. cit., p.103.

⁴⁶⁶VÉRON, op. cit., p.92.

esta disciplina, acham mais simples aliviar-se de todo pensamento e de todo sentimento, limitando-se a estudar os processos, aplicar as fórmulas e elaborar imitações. Emoção, convicção, sinceridade, espontaneidade, tudo o que constitui a verdadeira arte é eliminado de uma vez. O efeito natural e lógico do ensino universitário e acadêmico, se não se chocasse, por vezes, contra revoltas invencíveis, seria formar tradutores, mas não artistas.⁴⁶⁷

Pedro Américo também percebe que o florescimento das artes extrapola a atuação das academias, porém, em seu entendimento, o conhecimento que elas oferecem por si só não é suficiente para que se produza um artista. Nessa perspectiva, critica o desamparo das Artes no Brasil, concluindo: nos sete anos que separam as duas exposições não surgiu nenhuma arte própria das salas da Academia.⁴⁶⁸

Eu repito que a arte brasileira ainda não foi creada, porque tão glorioso acontecimento está reservado para a geração que amar verdadeiramente o artista, e cooperar com elle nos commettimentos importantes, sem procurar pretextos para desamparal-o, como tantas vezes se faz. Na verdade, não basta meia duzia de quadros e estatuas para caracterisar uma eschola, que é sempre o resultado de uma tradição constante representada por uma serie de grandes mestres. Reconheceis a eschola nacional somente quando nas nossas galerias, nos nossos edificios e nas nossas exposições encontrardes quadros, estatuas e outros artefactos de estylo das escholas estrangeiras, e tendo muitos pontos de contacto entre si e as faces da vida, das crenças, da poesia e do ideal da nossa patria.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷VÉRON, op. cit., p.19.

⁴⁶⁸Em relação à Escola Brasileira, Américo retoma o ideário de Porto alegre e, em discurso realizado na entrega dos prêmios da Exposição de 1872, assim justifica sua posição: "Ninguém pense no Brasil que o ensino dado em uma cadeira de pintura, ou as doutrinas professadas em uma cadeira de esthetica sejam suficientes para formarem uma eschola e desenvolverem o gosto geral. As Academias preparam, mas não produzem artistas, nem ateam a faisca sagrada ao coração de quem carece de exemplos visíveis para comprehender e amar o bello. A Academia de São Lucas, a de Florença e a de Bolonha, que serviram de modelo ás escholas officiaes modernas, foram creadas depois dos melhores dias da arte, e representam na historia a reação do bom senso e do methodo contra a decadencia. É nos trabalhos públicos e monumentos, nas obras destinadas a commemorar os grandes feitos e perpetuar as tradições gloriosas de um povo, que se desenvolvem as artes, e não em torno das cathedras officiaes, que passam desapercibidas no meio dos factos da vida tumultuosa das grandes capitães, como os diamantes illapidados nas areias dos nossos grandes rios." (Discursos do Dr. Pedro Américo..., Florença. Apud, GUARILHA, op. cit., p.91- 92).

⁴⁶⁹AMÉRICO, Pedro. Discursos do Dr. Pedro Américo..., Florença. Apud GUARILHA, op. cit., p.92.

No interior das discussões que perpassam as críticas fecundadas na *Questão Artística de 1879*, a Escola e a Arte Brasileira tornaram-se, portanto, temas centrais. Em suma, parece-nos evidente que o problema aumenta quando a discussão volta-se à polêmica realismo *versus* idealismo, também vigorosa no debate artístico brasileiro à época. Neste ponto, é claro, os conceitos também não estão muito claros.

Artigos voltados à polêmica realismo *versus* idealismo se multiplicaram; contudo, embora fundamentais à compreensão do ideário que impulsionou ora a defesa, ora a condenação dos artistas que protagonizaram a questão artística de 1879, não cabem aqui maiores reflexões.

Em verdade, interessa-nos compreender o que significava o idealismo para os críticos brasileiros e, neste caso, Rangel de S. Paio, é exemplar. Ante a polêmica realismo e idealismo chegou a estabelecer, inclusive, uma classificação: clássica, idealista, realista ou naturalista. Ele propõe,

imitando nisto á literatura, incluir a pintura e todas as outras bellas artes em tres secções – Na primeira as produções dos artistas que, fielmente ligados ao ideal hellenico, ainda buscão muitas vezes na mythologia assumpto para seus quadros, não admitem corpo humano sem que meça de altura as *sete cabeças e meia*, perfil que não seja rigorosamente modelado pelo *Baccho* em repouso. – É a escolha classica. – Ha a belleza, ha elevação, mas ha menos naturalidade; não são homens represetados, são deuses... A segunda afasta-se um pouco do ideal, retemperando-se com a verdade, modificando o pelas impressões que da natureza recebe. Para ella, se nem todos os homens têm a belleza ideal de Apollo de Belvedero, todas as mulheres tem as proporções e fórmás corpóreas da Venus de Milo: – é a escola idealista – Ella, se acompanha a escola romantica letteraria em ocupar-se com assuntos assumptos terrenos, se não busca somente os céos ou os palacios regios, nunca se desce ao grotesco ou ao hediondo (...). A terceira têm um por único ideal a verdade, tal como a natureza a apresenta. Julga-se com direito a immiscuir-se em tudo e com tudo, não aceita limites ao seu imperio, representa quer a mulher em toda a belleza natural, como a Recamier, quer a Venus hothentote com sua nudez hedionda e suas anomalias physicologicas, fará um quadro tão minucioso de um baile real, com seus convivas todos bordados, cobertos de cruces e fitas, e suas damas adornadas de velludos, gazes, brilhantes, flores e bellezas de artificio, com o mesmo zelo e verdade que empregará transportando para a tela o necroterio em occasião de exame cirurgico sobre o cadaver da vagabunda lazarenta encontrada em um esgoto em estado de putrefação. É a escola realista ou naturalista...⁴⁷⁰

⁴⁷⁰PAIO, A exposição..., op. cit., p.4.

A classificação de S. Paio, a princípio, evidencia uma preocupação em pensar as diferentes correntes artísticas às quais os artistas em questão se filiam, a partir de uma fundamentação conceitual mais sólida. Porém, sem aprofundar a questão, no final das contas, embora alguns considerem Américo um pintor realista e Meirelles pertencente à escola idealista, para S. Paio, de acordo com seus argumentos na *Revista Musical*, os dois pintores são filiados à "escola originada pela transacção tacita entre o classicismo e o romantismo".⁴⁷¹

É claro, então, que a defesa tanto de uma ou de outra tela é apaixonada, e os argumentos sobre o realismo *versus* idealismo são uma tentativa de defini-los, sobretudo, por seus aspectos formais. Esquecem, neste sentido, de pensar a crítica social presente nas obras e, embora o realismo ganhe força na Europa, para muitos críticos brasileiros ele não passa de uma aberração.

Bethencourt da Silva, por exemplo, na esteira dessas discussões, valoriza o ideal em detrimento do realismo e, respaldado pela Academia, afirma:

Si o genio imitativo do homem originou a arte, é também evidente que esta não consiste sómente em imitar a natureza reproduzindo-a com mais ou menos perfeição, - ao contrario, elevada á altura de um elemento civilizador, ella tem essencialmente por fim a revelação do bello na sua absoluta plenitude, no esplendor do seu maximo desenvolvimento, submetido ás exigencias philosophicas da razão e do gosto. Já dissemos uma vez: a verdade na arte não é a mesma verdade da vida commum; nesta quer-se por assim dizer a verdade material, naquella busca-se retratar a verdade do ideal. A reprodução pphotographica de um assumpto no positivismo de uma verdade mathematica inutilizaria a invenção imaginativa do poeta e o modo differente de cada genio perceber e revelar a idea que lhe borbulhou no cerebro, ao devassar na revelação de um thema os vastos dominios da sua phantasia. Na arte, como na eloquência, a belleza não está na verdade do mundo material; ao contrario a belleza natural do objeto representado transporta-se ás regiões do sublime, une-se á belleza racional de execução para elevar-se até aos dominios do ideal onde a obra humana se purifica livre dos accidentes que acompanham os fructos da natureza real.⁴⁷²

⁴⁷¹PAIO, R. de S. Academia de Bellas-Artes. **Revista Musical**, n.14, p.1-2, sábado, 5 abr. 1879.

⁴⁷²SILVA, Bethencourt da. Bellas Artes. II 1. **Revista Brasileira**, p.285, jun. 1879.

O pensamento de E. Verón, que também perpassa o ideário dos intelectuais brasileiros, tem como ideal de pintura uma teoria realista assim definida:

A teoria realista, levada a suas últimas consequências, reduziria o artista à condição de copista. A perfeição da obra consistiria na ilusão completa e absoluta. Artista por excelência seria aquele que visse e compreendesse todas as coisas como toda a gente, e as fizesse exatamente como um fotógrafo, o que tivesse achado o meio de reproduzir a cor tão bem como a forma. O ideal, então, seria levar o homem à perfeição da máquina e a sua impassividade. Felizmente para a teoria realista, esse aperfeiçoamento é impossível. O homem, no que quer que faça, revela sempre algo de si próprio. Por mais que ele se esforce em dar das coisas apenas a aparência visível, tal como toda a gente pode ver, tão bem como ele, sempre lhe acrescenta alguma coisa que não está ante os seus olhos e que, entretanto, ele vê em si mesmo, isto é, sua emoção, sua impressão pessoal.⁴⁷³

Cabe ainda acrescentar que Taine, por sua vez, afirma:

Assim como há uma temperatura física que, por suas variações, determina o aparecimento de tal ou tal espécie de plantas, assim também há uma temperatura moral que, por suas variações, determina o aparecimento de tal ou tal espécie de arte. E, do mesmo modo que se estuda a temperatura física para se compreender o aparecimento de tal ou tal espécie de plantas, o milho ou a aveia, o aloés ou o abeto, é preciso estudar também a temperatura moral para compreender o aparecimento de tal espécie de arte, a escultura pagã ou a pintura realista, a arquitetura mística ou a literatura clássica, a música voluptuosa ou a poesia idealista. As produções do espírito humano, como as da natureza viva, só por seu meio se explicam.⁴⁷⁴

A concepção de Hippolyte Taine,⁴⁷⁵ sistematizada na sua *Filosofia da arte*, pode ser apreendida em Bethencourt da Silva. Em um dos artigos, encontramos:

O característico da arte num país não é obra da vontade de um homem, mas sim o fruto de uma ideia, que, sem pertencer a um indivíduo, é arrancada às verdades eternas pelo talento inspirado de um artista. Na história do desenvolvimento da arte está a lei da sociabilidade humana. O Egipto e a Índia, como a Grécia e o Ocidente depois, estabeleceram a sua arte, com um carácter tão peculiar, tão consequente do valor daquelas eras, que ainda hoje se lê nella, como no melhor livro, a narrativa da sua vida moral. Quando a ideia artística de um povo cresce e avulta constituindo-se na essência fundamental de uma geração ou de uma raça, ha também nella o grau qualificativo da sua

⁴⁷³VÉRON, op. cit., p.19.

⁴⁷⁴Taine, em sua *Filosofia da arte*, fundamentado em noções oriundas das Ciências Naturais, propõe um método para a análise das obras de arte (TAINÉ, H. **Filosofia da arte**. São Paulo: Cultura, 1944. p.17).

⁴⁷⁵TAINÉ, op. cit.

intelligencia e da sua civilização. (...) Em cada povo ha um caracter artístico, porque em cada homem ha uma maneira de sentir á moda de sua terra, filha das manifestações da sua natureza...⁴⁷⁶

Bethencourt da Silva, portanto, abre caminho para uma reflexão sobre a arte nacional. Ele argumenta:

A arte nacional, a nossa escola de manifestar a vida interior da alma brasileira, o modo de ver e de sentir dos filhos desta natureza perenne de formosura, é mais propensa ao ideal do que á copia servil da natureza. (...) Sem prejudicar ou esquecer a pureza do desenho, eleva-se nas pompas do colorido, no arroubo dos effeitos que naturalmente emanam das crepitações harmoniosas da luz mirifica deste sol intertropical. O ideal tem aqui um dos seus templos; e o romantismo que engrandeceu a arte na Europa ha de com mais razão enriquecer os fructos da musa nacional.⁴⁷⁷

Mesmo que o "Messias", para alguns, seja Victor Meirelles, como o líder de uma escola, e, para outros, seja Pedro Américo, o crítico da *Revista Musical* põe em dúvida a real necessidade de um "messias", responsável pelos destinos da Arte Brasileira, afirmando: o que falta à pintura nacional é terreno fértil para o novo.

É interessante observar ainda que Pedro Américo, em resposta às críticas à *Batalha do Avaity*, demonstra sua preocupação com a função social do artista. Sua defesa evidencia uma clara compreensão da polêmica idealismo *versus* realismo, acadêmicos *versus* inovadores, por exemplo, por trás da também polêmica equação: verdade histórica e liberdade de criação.

Para o artista, a sua função é afirmar os "grandes principios da arte ou da dignidade da historia". Meu idealismo, afirma Pedro Américo, é "muito mais positivo do que o positivismo dos que negão e criticam sem saber; idealismo que basêa-se nos factos essenciaes e só despreza ou transforma aquilo que pode ser alterado ou omitido sem offensa dos grandes princípios da arte e ou da dignidade da história".⁴⁷⁸

⁴⁷⁶SILVA, Bethencourt da. Bellas Artes I. **Revista Brasileira**, p.128, jun. 1879.

⁴⁷⁷SILVA, Bellas Artes III, op. cit., p.363.

⁴⁷⁸MELO, Pedro Américo de Figueiredo. Seção de Belas Artes. **Jornal do Commercio**, Rio, 24 out. 1877. p.2. (publicado originalmente em 27 out. 1877).

Em vista dessas considerações, não podemos *a priori*, de acordo com um pensamento simplista, afirmar que os artistas foram meros ilustradores da história e comprometidos com a elaboração de uma história visual da pátria.

Destacaremos ainda outras de suas pinturas que envolvem "os grandes do Império": *Pedro II na Abertura da Assembléia-Geral* (1872) e *Casamento da Princesa Isabel* (1864). Na obra *Pedro II na Abertura da Assembléia-Geral*, Pedro Américo retrata o Imperador na cerimônia ocorrida em 3 de maio de 1872 (figura 23). A tela é também conhecida como "Fala do Trono", referindo-se à prática do Imperador de só apresentar-se em trajes majestáticos, a partir dos anos de 1870, na abertura e no encerramento da Assembléia.



Figura 23 - Pedro Américo. *D. Pedro II na abertura da assembléia-geral*, 1872. Óleo s/ tela, 258 x 205cm. Museu Imperial, Petrópolis, RJ

À esquerda, em segundo plano, destacados pela luz, o Visconde de Abaeté, Presidente do Senado e, logo atrás dele, o Senador Caxias. Na extremidade da mesa está o Visconde do Rio Branco, com o Ministro do Império, João Alfredo Correia de Oliveira, à sua direita. Ao fundo, da direita para a esquerda, vemos: Zacarias de Góis e Vasconcelos, Deputado pela Bahia, Francisco Otaviano de Almeida Rosa e Jerônimo José Teixeira Júnior. Finalmente, na tribuna, também destacados pela luz, vemos alguns membros da Família Real: a Imperatriz e, ao seu lado, a Princesa Isabel que fala ao Conde d'Eu. Ao fundo, de pé, o Marquês de Tamandaré.⁴⁷⁹

Na segunda obra, Pedro Américo registra a cerimônia de casamento da Princesa Isabel, ocorrida na Capela Imperial (figura 24). É apenas um estudo para uma outra obra que, de fato, não chegou a ser realizada. No primeiro plano, vemos os noivos – a Princesa Isabel e o Príncipe Gastão de Orléans, Conde d'Eu – ajoelhados. Logo atrás do noivo está o Duque de Saxe (de pé), ao lado da Condessa de Barral e Pedra Branca, D. Luísa Margarida de Barros e Portugal (de joelhos). No mesmo plano, mas à esquerda, vemos D. Manuel Joaquim da Silveira, Arcebispo da Bahia, primaz do Brasil e Vice-capelão-mor, que ergue a mão para abençoar os noivos. À direita, em destaque sob um dossel branco, está o grupo principal: no trono D. Pedro II, a Imperatriz e a Princesa D. Leopoldina. À frente desse grupo, vemos os nobres que serviram de testemunhas, ajoelhados.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹MARTINS, op. cit., p.41.

⁴⁸⁰MARTINS, op. cit., p.28.



Figura 24 - Pedro Américo. *Casamento da Princesa Isabel*, 1864. Óleo s/ tela, 69 x 51cm. Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro

A destacar, ainda, da produção de Pedro Américo, dois quadros: *Paz e Concórdia*, realizada em 1902, na qual o artista compõe uma "alegoria da civilização", e *Tiradentes Esquartejado*, de 1893. Em *Paz e Concórdia* (figura 25) simboliza o encontro de mundos diferentes: "um cortejo representando a sociedade antiga encontra-se com outro representando a sociedade moderna".⁴⁸¹ Vemos, na entrada do Templo, uma reprodução do seu quadro *Independência ou Morte* (figura 43). De um lado, a estátua de Colombo com uma âncora na mão esquerda e, de outro, a estátua de Cabral erguendo a cruz e a espada, símbolos de conquista e dominação. Mais abaixo, no topo da escadaria que segue para o templo, um coro de vestais entoia um hino.

⁴⁸¹MARTINS, op. cit., p.103.



Figura 25 - Pedro Américo. *Paz e Concórdia*, 1902. Óleo s/ tela, 300 x 431cm. Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Rio de Janeiro

A Nação Brasileira, nessa alegoria, inspirada pelas duas tradições, cristã e pagã, e coroada pela Glória, segue o caminho iluminado pela Civilização. Parece ir ao encontro das principais Nações, das quais, o artista destaca a América do Norte que, à frente das outras, pode representar, talvez, a mais forte do Continente. Dois jovens lhes oferecem frutos e vinho espumante. Pequenos gênios carregam coroas de louros espalhadas pelo caminho por onde passa o Brasil, que, na interpretação de Pedro Américo, é vitorioso tanto pelos homens mais ilustres quanto pelos mais obscuros. Para o artista, a "Arquitetura e a Pintura – as duas artes mais desprezadas na nossa civilização – numa postura suplicante chamam para elas a atenção da Grande Vitoriosa".⁴⁸²

Por último seu *Tiradentes Esquartejado* (figura 26), obra de cunho histórico profundamente realista, que evoca a figura de Tiradentes e a cena de sua morte, o esquartejamento de seu corpo, a exibição de sua cabeça às vistas do povo.

⁴⁸²MARTINS, op. cit., p.103.

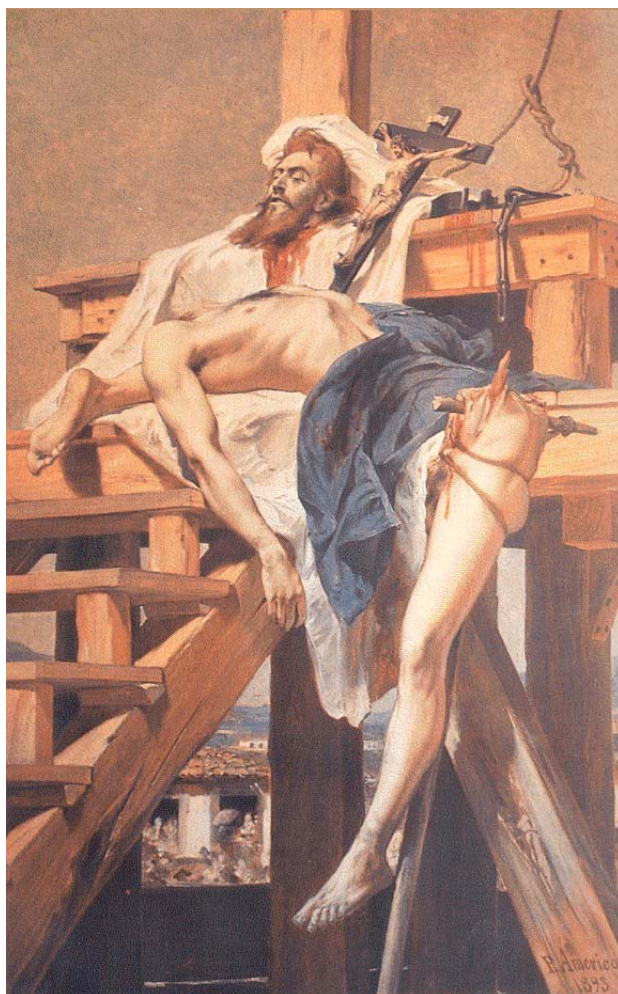


Figura 26 - Pedro Américo. *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo s/ tela. 270 x 165cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, Minas Gerais

Certamente, *Tiradentes Esquartejado*, tanto quanto *Independência ou Morte*, é uma das mais reproduzidas em livros escolares. Mas, assim como a transformação do Sete de Setembro em data nacional não ocorreu da noite para o dia e sim mediante um longo processo de elaboração de um mito que tem a sua própria história, é apenas no contexto da República que a figura de Tiradentes é alçada a herói nacional. O sacrifício de Tiradentes, assumindo toda responsabilidade, e a transformação da sua morte em um espetáculo, para intimidar a população, foram decisivos para a sua mistificação e contribuíram para manterem-se vivas a memória do acontecimento e a simpatia dos inconfidentes.

Mais importante ainda é observar que essas duas representações são elaboradas, no caso da tela *Independência*, aproximadamente, um ano antes da

República e *Tiradentes*, poucos anos depois. Se voltarmos nossa atenção para este fato, cai por terra a argumentação de que as representações são moldes que se ajustam aos papéis que foram escritos para elas e, também para o artista, no jogo social.

Se o artista propõe, em um momento celebrativo, um herói aos pedaços, conforme investigação de Maraliz de C. V. Christo, Pedro Américo "só o representou respaldado por um sentimento internacional de queda do herói, na esteira de um movimento antagônico ao momento histórico vivido pelo Brasil, de formação do seu panteão nacional".⁴⁸³ Compreender, portanto, as representações de herói em Pedro Américo, sem dúvida, traz importantes indagações que nos levam, de um lado, a tentar identificar suas referências tendo em vista seu diálogo com a pintura francesa e italiana, e, de outro, a partir da inserção da Pintura Histórica no processo social e cultural, nacional e internacional, buscar os sentidos por trás de suas obras.

Podemos concluir afirmando que a "grande pintura", portanto, refere-se ao gênero histórico como lugar de reencontro do passado com o presente a encorajar por meio de ações exemplares dos feitos rememorados pelo pincel do artista. No entanto, se bem lembramos, as obras públicas, requisitadas por Araújo Porto alegre, foram conquistadas a duras penas. E, a julgar pelas críticas, a atuação de Debret, Porto alegre e Américo foi marcada pelos conflitos, que se estabeleceram entre duas culturas civilizatórias, vivenciados nos limites ilustrados da vida na capital do Império.

⁴⁸³CHRISTO, Mariliz de C. V. **Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado"**. Campinas, 2005. Tese (Doutorado) - UNICAMP. p.10.

CAPÍTULO 4

AS REPRESENTAÇÕES DA INDEPENDÊNCIA E SEUS HERÓIS NA PINTURA HISTÓRICA DO SÉCULO XIX

Na contemporaneidade, cada vez mais se amplia a utilização do imaginário pictórico e das suas potencialidades como representação. Em razão de sua importância como testemunha, a iconografia pictórica do século XIX – em que passado, presente e futuro se encontram – tornou-se referência à posteridade.

Nosso objetivo, então, ao colocarmos tanta ênfase nos significados culturais engendrados pelas imagens, é pensar o que está por trás da obra de Pedro Américo, sobretudo, das suas representações do herói nacional. Antes, porém, torna-se necessário mostrar os principais lugares por onde passou o príncipe. A "jornada libertadora", transformada em um imaginário útil ao projeto de consolidação ou de ordenamento da nação, ocupou lugar de destaque na arte de Jean Baptiste Debret. Outros artistas-viajantes do século XIX como, por exemplo, Tomás Ender e Maria Graham, também foram partícipes desse exercício de criação de uma ordem visual à paisagem brasileira.

Otávio Tarquínio de Sousa, em sua obra *Introdução à história dos fundadores do Império do Brasil*, utiliza paisagens desses artistas como referências visuais da trajetória de D. Pedro, às vésperas de Independência.

Debret, convertido em uma espécie de cartógrafo, mais uma vez é exemplar. As paisagens do artista, extraídas de suas viagens por terra ou das notas descritivas, pranchas e mapas, elaboradas pelas mãos de outros naturalistas-artistas-viajantes, descrevem, por assim dizer, os caminhos da brasilidade. São uma espécie de escritura por meio da qual, Debret, em exercício de enquadramento e aperfeiçoamento, vai dando visibilidade à transformação de uma terra selvagem no chão civilizado da Nação.

4.1 A JORNADA LIBERTADORA: DE EIXO GEOGRÁFICO A EIXO POLÍTICO

Tarquínio de Sousa, ao descrever o caminho traçado entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, na época da Independência do Brasil, põe em evidência o Príncipe que, na sua "jornada libertadora", percorreu 64 léguas, em 12 dias.⁴⁸⁴ Esse autor faz uma descrição minuciosa dos acontecimentos que antecedem o Sete de Setembro, contudo, como alerta Emília Viotti da Costa, é preciso ir além.

Viotti observa que, atendo-se aos documentos testemunhais e se preocupando com a descrição dos acontecimentos e personagens em evidência no contexto político, a historiografia tradicional permanece no limite da crônica pormenorizada. De acordo com essa concepção, conforme Costa: "As coisas vão simplesmente acontecendo: no jogo das circunstâncias e das vontades individuais, no entrechoque de interesses pessoais, de paixões mesquinhas e de sonhos de liberdade, faz-se a Independência do país".⁴⁸⁵ Para essa autora,

muito do que se apresenta sob a forma de erudição e sob a pretensão de ciência, não passa de uma lenda histórica do movimento da Independência. Fatos forçados pela propaganda política, criados pela paixão dos participantes, sempre prontos a superestimar a ação dos indivíduos e a conceder valor demasiado a episódios meramente circunstanciais, são incorporados à historiografia, como fatos objetivos, quando na realidade, apenas definem o estado de espírito, a opinião dos participantes. Procurando recuperar o passado tal como ele foi, querendo retratar a marcha dos acontecimentos segundo uma ordem exclusivamente cronológica, assumindo a perspectiva de testemunho, os historiadores ficaram freqüentemente, à mercê das interpretações subjetivas e contraditórias dos personagens envolvidos nos acontecimentos.⁴⁸⁶

Entre aqueles que repetem os mesmos fatos e as mesmas interpretações, acrescentando aqui e ali um novo documento, contudo, sem alterar a versão tradicional,

⁴⁸⁴Os 12 dias equivalem a 634km: 64 léguas (légua de 6.600m) percorridas a cavalo. Ver: SOUSA, op. cit., p.x.

⁴⁸⁵COSTA, Emília V. Introdução ao estudo da emancipação política do Brasil. In: MOTA, C. G. (Org.). **Brasil em perspectiva**. 17.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. p.65.

⁴⁸⁶COSTA, E. V., op. cit., p.65.

a autora destaca Otávio Tarquínio de Sousa e sua *Introdução à história dos fundadores do Império do Brasil*, publicada em 1957.

Ao formular o problema desta maneira, Emília Viotti da Costa indica um caminho: "procurar na contradição interna do processo histórico brasileiro a explicação para o movimento da independência".⁴⁸⁷

É possível, então, seguindo essa trilha, ver por trás das viagens do Imperador, conforme sintetiza Sandes: a definição do "eixo espacial e político de nação".⁴⁸⁸

É nessa perspectiva que, atentos aos limites da descrição, a "jornada libertadora" apresentada por Sousa, defendemos a idéia de que o itinerário das viagens de D. Pedro I, às vésperas da Independência, funciona como uma espécie de ordenação da história. Os onze "pousos" da jornada, descritos à maneira de passagens, lembram uma espécie de *Via Crucis*. As paisagens de Debret, Maria Graham e Ender, neste caso, compõem um cenário onde vemos surgir uma paisagem natural que aos poucos vai sendo cuidadosamente substituída por um *décor* que revela as figurações de uma nova identidade cultural.

Deixemos, então, que Debret, Maria Graham e Ender mostrem como capturaram algumas das paisagens da jornada libertadora.

De acordo com o mapa do Itinerário da Independência, segundo Sousa, D. Pedro partiu dia 14 de agosto, da Fazenda de Santa Cruz (figura 27).

⁴⁸⁷COSTA, E. V., op. cit., p.65. Esta autora cita Caio Prado Jr. como um dos autores que delineiam as novas diretrizes para o estudo, a partir da dimensão política, da Independência. Evidentemente, não cabe aqui aprofundar uma investigação sobre a historiografia relativa ao processo de Independência do Brasil, pois nossa tese limita-se ao estudo das representações iconográficas com o objetivo de evidenciar a visão de independência e de seu herói representada, sobretudo, por Pedro Américo na sua *Independência ou Morte*.

⁴⁸⁸SANDES, op. cit., p.28.

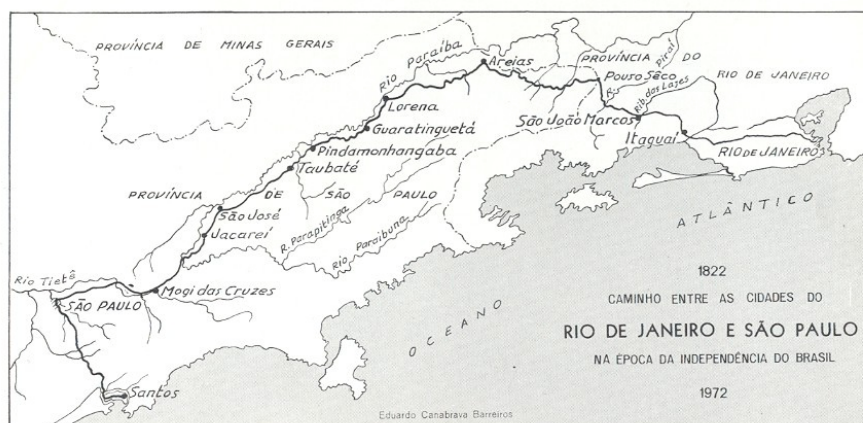


Figura 27 - Caminho entre as cidades do Rio de Janeiro na época da Independência do Brasil, 1972-1822. Cartograma do *Itinerário da Independência*

Em 14 de agosto, o Príncipe deixou a Quinta da Boa Vista e a cavalo percorreu onze léguas, chegando ao primeiro pouso: a Fazenda de Santa Cruz, residência de verão da Família Real (figura 28).

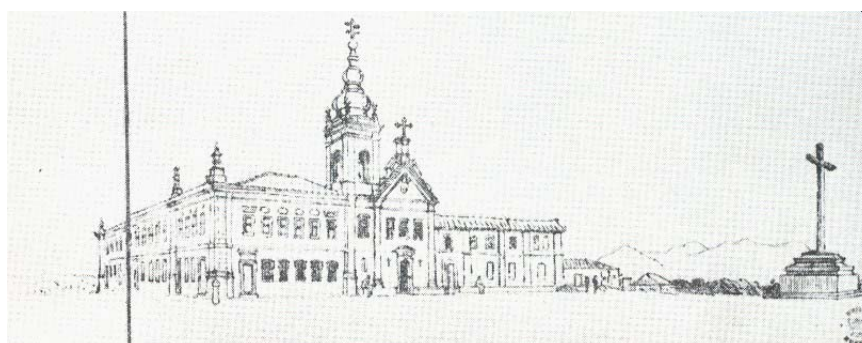


Figura 28 - Maria Graham. *Fazenda de Santa Cruz*, 1823

Saiu da Fazenda de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, chegando à Penha de França em 24 de agosto, onde alguns dias depois concluiria o rompimento que parecia inevitável desde 9 de janeiro de 1822 conhecido como "Dia do Fico".

O segundo pouso, no dia 15 de agosto, foi na Fazenda da Olaria, de D. Pedro, na Vila de São João Marcos. No dia 16 de agosto, no seu terceiro pouso, o Príncipe entrou em território paulista. Segundo Sousa, sempre a cavalo vai até a Fazenda das Três Barras, em Bananal. No quarto pouso do Príncipe, em 17 de

agosto, passou pelos povoados de Bom Jesus do Bananal e São João do Barreiro, pernoitando em São Miguel das Areias⁴⁸⁹ (figura 29).



Figura 29 - Debret. *Vista de São Miguel de Areias*, c. 1827

Aí, novos animais foram oferecidos ao Príncipe, que partiu rumo a Lorena, seu quinto pouso, em 18 de agosto (figura 30). Antes, porém, passou com seu séquito pelo povoado de Silveiras e jantou no Porto de Santo Antônio da Cachoeira. Sousa chama a atenção para o seguinte fato: "Em Lorena 'fêz-se o decreto dissolvendo o Governo Provisório paulista'". Depois afirma que, por todo o Vale da Paraíba, "ia recebendo o príncipe acolhida espontânea e calorosa".⁴⁹⁰

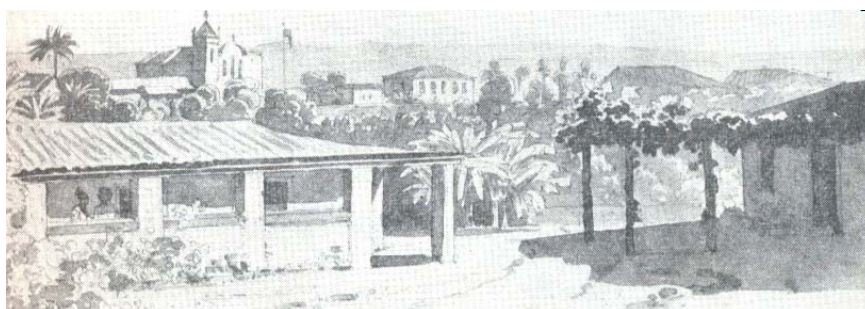


Figura 30 - Tomás Ender. *Vista de Lorena*, c. 1820

⁴⁸⁹SOUSA, op. cit., p.xi.

⁴⁹⁰SOUSA, op. cit., p.xi.

Em 19 de agosto, chega em Guaratinguetá (figura 31), seu sexto pouso, "onde D. Pedro recebe 'ótimas cavalgaduras para tôda a comitiva, sempre mais numerosa'. Passa na Igreja de Aparecida, onde por certo o religioso príncipe foi rezar à Nossa Senhora que seria a Padroeira do Brasil".⁴⁹¹

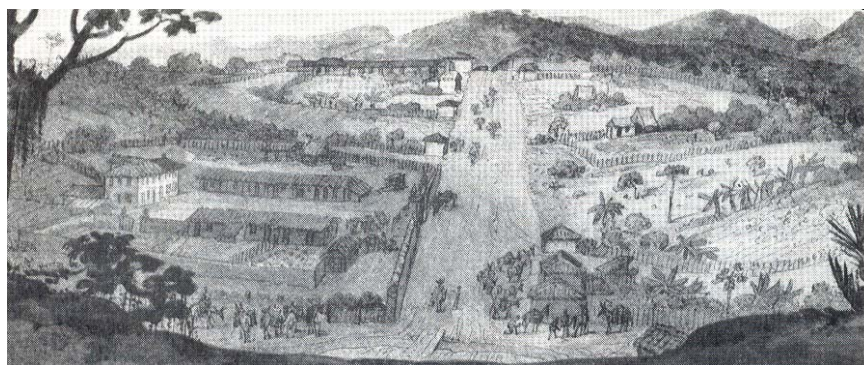


Figura 31 - Debret. *Vista do povoado de Guaratinguetá*, c. 1827

Ora, o cenário que se vai delineando, por meio da narrativa de Souza, retrata o príncipe como alguém virtuoso, mas, um olhar mais atento ao político por trás das práticas comportamentais permite-nos vislumbrar o que foge a esse historiador: a dimensão ritual implícita no modelo que um príncipe deve seguir. Lembremos que, quaisquer atitudes, no campo do religioso ou do político, estruturam-se a partir de regras que perpassam a dinâmica do poder. Por outro lado, o fato de reunir em torno de si uma comitiva cada vez maior é prova de que o pacto que se vai elaborando é uma opção pela manutenção da monarquia e pela sustentação da hierarquia.

Embora a narrativa de Sousa atribua ao Príncipe o papel de líder da "jornada libertadora", alguns fatos evidenciam a insegurança de D. Pedro. As palavras de Dona Leopoldina em carta a Jorge Antônio Schaeffer⁴⁹² comprovam isto: "O Príncipe está decidido, mas não tanto quanto eu desejava; os ministros vão ser

⁴⁹¹SOUSA, op. cit., p.xi.

⁴⁹²Ver: RODRIGUES, José Honório. A revolução americana e a brasileira: 1776-1820. In: **Brasil: tempo e cultura**. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1978.

substituídos por filhos do país, que sejam capazes. O governo será administrado de modo análogo aos Estados Unidos da América do Norte".⁴⁹³

O desenho de Tomás Ender, por sua vez, mostra a Igreja de Nossa Senhora de Aparecida, por onde o Príncipe passou em 20 de agosto de 1822 (figura 32).

É interessante chamar a atenção para o nome das vilas, evocando santos, e o destaque as igrejas nas paisagens elaboradas pelos artistas são detalhes que inscritos por um discurso visual encobrem sob uma "aparência de ordem" uma "prática de desordem".⁴⁹⁴



Figura 32 - Ender. *Vista da Igreja de Nossa Senhora de Aparecida*, c. 1820

Em 20 de agosto, chega em Nossa Senhora do Bom Sucesso de Pindamonhangaba (figura 33), seu sétimo pouso, e, em 21 de agosto, na vila de São Francisco das Chagas de Taubaté (figura 34), seu oitavo pouso. A recepção, mais uma vez, foi "de grande efusão".⁴⁹⁵ Sobre isso, Sousa destaca: "Sempre os capitães-mores à frente da homenagem, sempre a comitiva a avultar pelo afluxo de pessoas que a ela se ajuntavam".⁴⁹⁶

⁴⁹³MOTA e NOVAIS, op. cit., p.50.

⁴⁹⁴CÂNDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p.41.

⁴⁹⁵SOUSA, op. cit., p.xiii.

⁴⁹⁶SOUSA, op. cit., p.xiii.

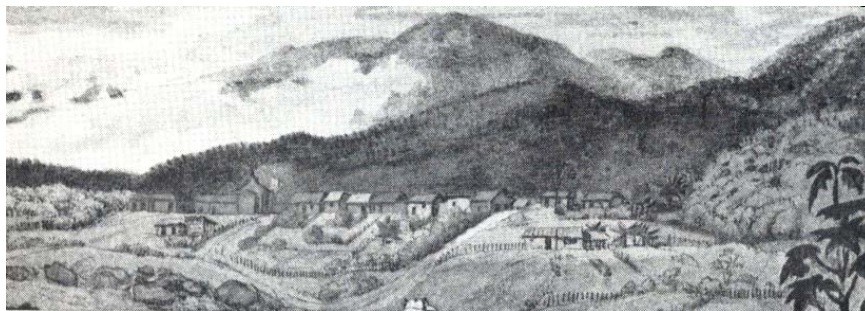


Figura 33 - Debret. *Vista de Pindamonhangaba*, c. 1827



Figura 34 - Debret. *Vista de Taubaté*, c. 1827

Em seguida, D. Pedro dirige-se à Vila de Nossa Senhora da Conceição do Rio Paraíba de Jacareí, seu nono pouso, no dia 22 de agosto (figura 35).

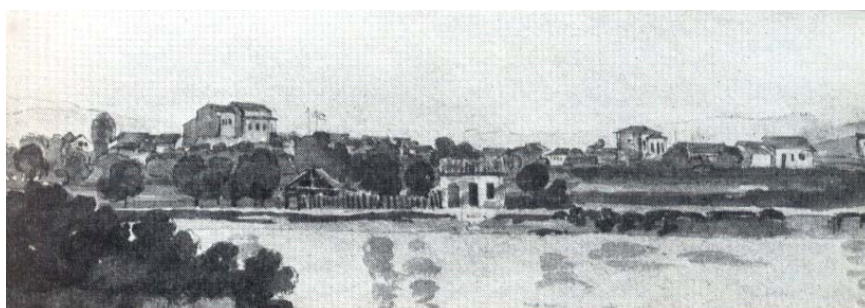


Figura 35 - Ender. *Vista de Jacareí*, c. 1820

D. Pedro e sua comitiva chegam na Vila de Santana de Mogi das Cruzes em 23 de agosto, o penúltimo pouso (figura 36). Antes, passam em frente da Vila de São José do Paraíba. Mas, D. Pedro, de acordo com Sousa, "recusa-se a receber

emissários do Governo paulista dissolvido e da Câmara e nomeia governador das Armas de São Paulo o Marechal Cândido Xavier de Almeida Sousa".⁴⁹⁷

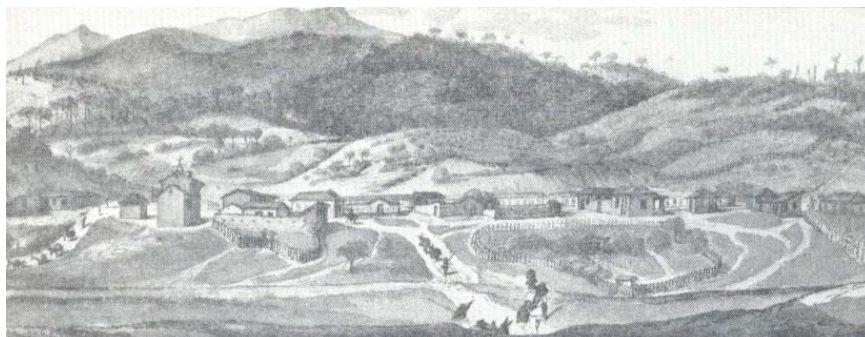


Figura 36 - Debret. *Vista de Mogi das Cruzes*, c. 1827

Assim, após uma jornada de 12 dias, chega ao povoado de Penha de França, no dia 24 de agosto, seu último pouso (figura 37). D. Pedro, na tarde de 24 de agosto, fica acampado na Penha e somente na manhã do dia 25 entraria em São Paulo, quando "ouve missa na capela de N. S. da Penha"⁴⁹⁸ seguindo depois para a cidade.



Figura 37 - Ender. *Vista da povoação de Penha de França*, c. 1820

⁴⁹⁷SOUSA, op. cit., p.xiii.

⁴⁹⁸SOUSA, op. cit., p.xv.

No desenho de Ender vemos o Rio Tietê e, no fundo, a Capela de Nossa Senhora da Penha. A população e as autoridades, conforme desenho de Wasth Rodrigues, recebem-no com vivas no alto da Ladeira do Carmo (figura 38).



Figura 38 - J. Wasth Rodrigues. O *Príncipe Regente* D. Pedro é recebido em São Paulo

Chegando à cidade, D. Pedro assiste ao *Te Deum* na Sé e depois recebe o beija-mão de autoridades e povo. Wasth Rodrigues reconstitui a cena: na porta da Catedral de São Paulo, membros do Senado da Câmara, com sua bandeira.

Oriundos de tradições diversas, os rituais vão marcando a presença do Imperador. E, com base no relato de artistas-viajantes, vai se elaborando um imaginário, no qual se destaca a figura do Imperador como representante máximo do governo. Nessas imagens temos o cenário, a jornada libertadora, no qual se constrói uma representação da monarquia. As imagens, neste sentido, transformam-se em instrumentos estratégicos para a afirmação do Império.

A interpretação subjetivista de Octávio Tarquínio de Sousa na descrição, pouso a pouso, do caminho trilhado por D. Pedro, construindo um jogo de referências com os passos da *Via Crucis*, é uma tentativa de dignificá-lo.

Finalizando sua narrativa, lembra que D. Pedro ficou alguns dias em São Paulo e que

antes de regressar ao Rio, quis ir a Santos a fim de examinar as fortalezas e visitar pessoas da família de José Bonifácio. A 5 de setembro empreendeu a excursão, e a 7 de setembro voltava o príncipe para São Paulo. Galopavam em sua busca os enviados de José Bonifácio e logo o encontraram no alto de colina próxima do riacho Ipiranga. Dizia-lhe J. B.: 'venha V. A. R. quanto antes e decida-se, porque irresoluções e medidas d'água morna, para nada nos servem, e um momento perdido é uma desgraça'. Lendo os papéis, e comunicando-os aos que o rodeavam, depois de um momento de reflexão, D. Pedro bradou: 'É tempo! Independência ou Morte! Estamos separados de Portugal!'. – Concluía-se a operação iniciada a 9 de janeiro.⁴⁹⁹

Assim como nas palavras de D. Leopoldina, também se pode perceber em José Bonifácio uma certa apreensão pela demora de D. Pedro em tomar uma decisão. Segundo Sousa, os despachos que chegam de Lisboa revogando os decretos do Príncipe regente e exigindo, mais uma vez, o seu retorno a Lisboa tornavam inevitável o rompimento definitivo.⁵⁰⁰ Princesa Dona Leopoldina e José Bonifácio, então, "enviaram às pressas as notícias ao príncipe, em viagem a caminho de São Paulo. As recomendações ao portador de que arrebentasse uma dúzia de cavalos se fosse preciso, para chegar o mais rápido possível, indica o interesse de José Bonifácio em apressar a independência e fazer de São Paulo o cenário da ruptura final".⁵⁰¹

O "herói", no entanto, ao contrário da narrativa de Sousa, decide forçado pelos acontecimentos. De acordo com sua descrição, "como que por milagre", breve já ninguém em São Paulo ignorava que o Brasil fora declarado independente, e generalizava-se o entusiasmo.⁵⁰² Afirma, inclusive, que decretada a Independência,

⁴⁹⁹SOUSA, op. cit., p.xvi- xvii.

⁵⁰⁰É interessante destacar que Varnhagen, guiado pela procura e o exame "imparcial" dos documentos, não confirma esta informação. As resoluções de caráter recolonizador das Cortes, que teriam motivado a ação do herói, somente foram comunicadas oficialmente depois do 7 de setembro. Esse dado traz um problema acerca da efetiva motivação do príncipe regente no momento tido como delimitador de duas épocas distintas. Ver Tese de Doutorado de E. V. Morettin (op. cit.).

⁵⁰¹SOUSA, op. cit., p.xxiii.

⁵⁰²SOUSA, op. cit., p.xxviii.

"D. Pedro, em seguida, tomou a direção da capital paulista, a galope, picando a sua bela bêsta baia. Depressa se espalhou o que ocorrera no Ipiranga. Extravasava o alvoroço dos que tinham presenciado a cena. (...) Mas o mais excitado dentre os brasileiros era o irrequieto príncipe, que estava a preparar-se para a festa da noite, no teatro."⁵⁰³

Ora, o que ocorreu, de fato, é que às margens do Riacho Ipiranga, no dia 7 de setembro, um príncipe português, separava o Brasil de sua antiga Metrópole. D. Pedro com o "Grito do Ipiranga" formalizava a independência do Brasil. Nascia uma nova Nação, formulava-se uma identidade, mas se mantinha a fôrma monárquica como modelo.

Além disso, somente em 1.º de dezembro o Príncipe era coroado Imperador recebendo o título de D. Pedro I. Fato que comprova a incerteza que perpassou a definição da data nacional a ser comemorada como marco da Independência. Aliás, não só sua coroação, em 1.º de dezembro, mas as comemorações associadas à Independência, especialmente, a festa de aclamação de D. Pedro, em 12 de outubro (também aniversário do Imperador) e a outorga da primeira Constituição, em 25 de março de 1824, também evidenciam tal incerteza. Isso comprova que a importância simbólica atribuída ao Sete de Setembro como pretende fazer crer Sousa, não surge como que por milagre. Não é um passe de mágica.

4.2 O SETE DE SETEMBRO TRANSFORMADO EM DATA NACIONAL DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL

O Sete de Setembro, feriado nacional, comemorado como a data da Independência, em verdade, só foi transformado em data nacional a partir de 1870, em razão da consolidação do Estado Nacional e da ampliação da importância econômica e política de São Paulo.

⁵⁰³SOUSA, op. cit., p.xxviii.

Segundo Lúcia Neves, *O Espelho*, jornal que circulou no Rio de Janeiro entre 1821 e 1823, editado pela Imprensa Nacional, foi o único a dar destaque ao "Grito do Ipiranga".⁵⁰⁴ Ela afirma, ainda, que a publicação de 20 de setembro "exaltava o 'Independência ou morte!', como 'o grito [que] acorde de todos os brasileiros'". Lúcia Neves acrescenta que o jornal "além de louvar o ato de d. Pedro, atacava duramente o Congresso de Lisboa, que 'sacrificou a união de dois hemisférios ao seu orgulho e ambição'".⁵⁰⁵

Como a afirmação anterior deixa claro a proclamação de 7 de setembro de 1822 não provocou grandes repercussões e não mereceu atenção especial de imprensa ou das autoridades, muito menos interpretada como marco definidor do tempo histórico, conforme argumenta Cecília de Salles Oliveira. "E ao valer-se da expressão 'independência ou morte', longe de referir-se a um fato consumado, entrelaçou-se à efetiva possibilidade da deflagração de uma guerra civil, o que indicava não só a fragmentação das forças políticas e fortes resistências à proposta de romper com o Reino europeu como a indeterminação das lutas sociais naquela época".⁵⁰⁶ Oliveira argumenta ainda que nem mesmo D. Pedro na *Carta dirigida aos paulistas*, datada de 8 de setembro, comentou a respeito do episódio do dia anterior.

...Quando eu, mais que contente, estava junto de vós, chegam notícias que de Lisboa os traidores da nação, os infames deputados, pretendem fazer atacar ao Brasil e tirar-lhe do seio seu defensor. Cumpre-me, como tal, tomar todas as medidas que minha imaginação me sugerir; e para que estas sejam tomadas com aquela madureza que em tais crises se requer, sou obrigado... a separar-me de vós indo para o Rio ouvir meus conselheiros e providenciar sobre negócios de tão alta monta. ...Agora, paulistanos, só vos resta conservardes união entre vós... porque a nossa pátria está ameaçada de sofrer uma guerra que, não só nos há de ser feita pelas tropas que de Portugal forem mandadas, mas igualmente pelos seus servís partidários e vis emissários que entre nós existem... A divisa do Brasil deve ser – Independência ou Morte...⁵⁰⁷

⁵⁰⁴NOSSA HISTÓRIA, São Paulo, Ano 1, n.11., p.17, set. 2004.

⁵⁰⁵NOSSA HISTÓRIA, São Paulo, Ano 1, n.11., p.17, set. 2004.

⁵⁰⁶OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Delimitação do lugar do "grito": propostas e contradições. In: WITTER, José Sebastião; BARBUY, Heloisa (Orgs.). **Museu Paulista**: um monumento no Ipiranga. São Paulo: FIESP, 1997. p.213.

⁵⁰⁷OLIVEIRA, C. H. de S., Delimitação..., op. cit., p.213.

Cecília chama atenção, igualmente, para o fato de que a elevação do 7 de setembro a data nacional comemorativa do "aniversário da independência brasileira", em todo território do Império, surgiu pela primeira vez somente em setembro de 1823, à época dos embates relativos à Assembléia Constituinte Legislativa. Coincidiu também com a proposição de membros do Governo Provisório da Província de São Paulo de "erguer-se no 'lugar denominado Piranga um Monumento em memória daquele episódio'".⁵⁰⁸ Contudo, conforme argumenta Cecília, ambos os projetos não se realizaram em virtude da dissolução da Assembléia Constituinte, em novembro de 1823, e em razão dos desdobramentos provocados pela outorga da Constituição, em 1824, e pela Confederação de Equador.

O dia 7 de setembro, até 1826, não fez parte do calendário comemorativo do Império, permanecendo sua celebração restrita ao âmbito de São Paulo. Entre 1824 e 1825, foram encaminhadas, pelo governo provincial e pela Câmara Municipal da capital paulista, novas medidas com a finalidade de balizar o sítio do Ipiranga e à construção de um Monumento. Somente a 2 de setembro de 1825, e contando com o beneplácito do Imperador, as autoridades locais assinalaram o local preciso da proclamação, conforme "testemunhas da cena" eliminando-se também o lugar mais oportuno para a construção de um monumento.

...Acordou-se unanimamente que o lugar mais próprio para esse fim é o que se acha em uma eminência, saindo da ponte do Ipiranga para o lado de Santos, na extremidade de linha de 184 braças, tirada da dita ponte na direção de 10 graus de Norte a Este, visto unir às vantagens locais o ser o próprio em que S. M. o Imperador deu o grito da Independência política do Império...⁵⁰⁹

⁵⁰⁸OLIVEIRA, C. H. de S., *Delimitação...*, op. cit., p.213.

⁵⁰⁹Ata da Vereança Extraordinária da Imperial Cidade de São Paulo de 2 de setembro de 1825. Apud OLIVEIRA, C. H. de S., *Delimitação...*, op. cit., p.215.

Ainda no mesmo ano, em 12 de outubro, ocorreu a cerimônia de lançamento da pedra fundamental do futuro Monumento: um tipo de obelisco que deveria ser feito em cantaria, mas que, segundo Salles Oliveira, não chegou a ser realizado (figura 39).

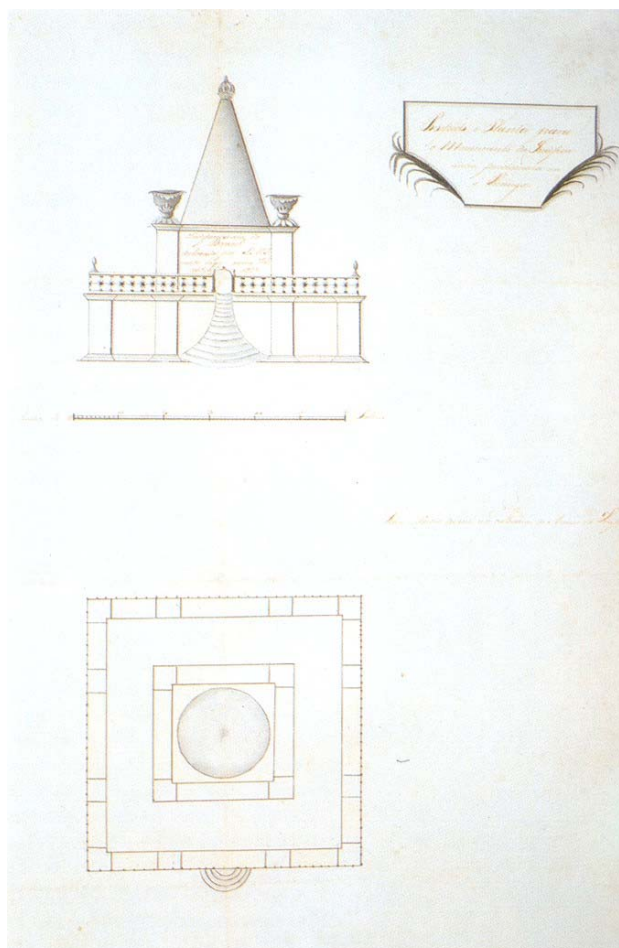


Figura 39 - Foto de José Rosael. Autor desconhecido. *Primeiro projeto para um monumento do Ipiranga, 1826*. Tinta ferrogálica e aquarela s/papel, 41 x 54cm. Acervo Museu Paulista, USP

Outra baliza temporal a ser celebrada era o dia 25 de março, associada à libertação política e carta constitucional. Nesse caso, a Câmara Municipal do Rio de Janeiro propôs a realização de um Monumento na Corte que, mais uma vez, não foi executado.

Cecília conclui que somente em 9 de setembro de 1826, em decreto elaborado pela Assembléia Geral Legislativa, a data de 7 de setembro passou a

figurar entre os dias de "festividade nacional em todo o Império".⁵¹⁰ A decisão se dá *pari passu* a momento político singular: o reconhecimento formal da Independência e da legitimidade do governo monárquico no Brasil e a divulgação do relato, segundo Salles de Oliveira, até então inédito, dos acontecimentos que tiveram lugar no Ipiranga. Pela primeira vez, vinha a público, uma descrição detalhada do episódio até então relegado a segundo plano, e quem o apresenta é o Padre Belquior Pinheiro Ferreira, uma testemunha ocular.

...D. Pedro mandou-me ler alto as cartas trazidas pelo Paulo Bragaro e Antônio Cordeiro... As Cortes exigiam o regresso imediato do Príncipe, e prisão e processo de José Bonifácio; a Princesa recomendava prudência e pedia que o Príncipe ouvisse os conselhos de seu Ministro; José Bonifácio dizia ao Príncipe que só havia dois caminhos a seguir: partir para Portugal imediatamente e entregar-se prisioneiro das cortes... ou ficar e proclamar a independência do Brasil, ficando seu Imperador ou Rei... D. Pedro, tremendo de raiva, arrancou de minhas mãos os papéis e, amarrotando-os, pisou-os, deixou-os na relva. Eu os apanhei e guardei. Depois, abotoando-se e compondo a fardeta (pois vinha de quebrar o corpo à margem do Ipiranga, agoniado por uma desinteria...) virou-se para mim e disse; 'E agora, Padre Belquior?!'. E eu respondi prontamente: 'Se V.Alteza não se faz Rei do Brasil será prisioneiro das Cortes e talvez deserddado por elas. Não há outro caminho senão a independência e a separação'. D. Pedro caminhou alguns passos... De repente estacou-se dizendo-me: 'Padre Belquior, eles o querem, terão a sua conta... De hoje em diante estão quebradas as nossas relações; nada mais quero do governo português e proclamo o Brasil para sempre separado de Portugal!'. ...O Príncipe diante de sua guarda... desembainhou a espada e disse: 'Pelo meu sangue, pela minha honra, pelo meu Deus, juro fazer a liberdade do Brasil'. 'Juramos', respondemos todos. D. Pedro desembainhou a espada, no que foi imitado pela guarda, pôs-se à frente da comitiva, e voltou-se, ficando em pé nos estribos: 'Brasileiros, a nossa divisa de hoje em diante será Independência ou Morte!'. Firmou-se nos arreios, esporeou sua bela besta baia, e galopou, seguido de seu séquito, em direção a São Paulo.⁵¹¹

A narrativa acerca do "grito do Ipiranga" de Padre Belquior (que o transforma, no mínimo, em personagem que influenciou D. Pedro na sua decisão) tornou-se referência na elaboração da memória do dia 7 de setembro, sendo citada em quase

⁵¹⁰OLIVEIRA, C. H. de S., Delimitação..., op. cit., p.216.

⁵¹¹Apud OLIVEIRA, C. H. de S., Delimitação..., op. cit., p.216.

todas as obras historiográficas sobre o tema no século XIX, a exemplo de Francisco Adolfo de Varnhagen.⁵¹²

Contudo, é somente no contexto da crise que envolve o Imperador na sucessão do trono que as rememorações de Padre Belquior tornam-se providenciais. É nesse contexto que se instaura uma tradição historiográfica que perpassa ainda hoje as várias versões sobre a história da Independência. Entre as fontes que contribuíram para a concretização e a transformação da "imagem heróica do 'grito' e de seu autor" em "verdade histórica", destacamos a obra de José da Silva Lisboa, *História dos principaes sucessos do Brasil dedicada ao sr. Pedro I*, conforme citado anteriormente.

Para Lisboa, D. Pedro é o "heroe do Brasil, a Quem se deve a elevação do seo Principado, depois Reino, ao Predicamento do Imperio, tem direito á que o seo nome se anteponha na Exposição Historica dos Sucessos, cuja Direcção para prospero exito o Senhor dos Imperios em Sua inexcrutavel Providencia, tão manifestadamente lhe confiou".⁵¹³ Seu livro contribui, sobretudo, para a cristalização de uma narrativa que delega à figura de D. Pedro papel central na conquista da Independência.⁵¹⁴

Noé Freire Sandes, também nesta linha de raciocínio, argumenta: "A rapidez com a qual o episódio foi descrito é um claro indicativo de que, passado apenas um lustro do processo emancipador, ainda não se depositara no 'grito do Ipiranga' a importância simbólica mais tarde atribuída ao evento".⁵¹⁵

⁵¹²VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **História da independência do Brasil**. 7.ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1981. Obra historiográfica escrita na década de 1870 e publicada pela primeira vez em 1916.

⁵¹³José da Silva Lisboa, *História dos principaes sucessos do Brasil dedicada ao sr. Pedro I*, 1827. Apud SANDES, op. cit., p.25.

⁵¹⁴José da Silva Lisboa, *História dos principaes sucessos do Brasil dedicada ao sr. Pedro I*, 1827, p.1. Apud SANDES, op. cit., p.25-26.

⁵¹⁵SANDES, op. cit., p.26.

A Independência – embora associada à idéia de liberdade⁵¹⁶ – realizada por um personagem de origem portuguesa que assumia o comando do novo país, por meio das intervenções das elites e sob aclamação popular, afastou os riscos da recolonização. Contudo, nada se modificou em profundidade. De acordo com Novais e Mota:

A independência era proclamada, considerando-se o Brasil "reino irmão" de Portugal. A forma de governo já estava definida, uma vez que a fonte de legitimidade continuava sendo o Príncipe, com a perspectiva de uma assembléia constituinte. A monarquia evitaria, assim, os perigos de uma república. A proclamação do Ipiranga, a 7 de setembro de 1822, surge como decorrência das tensões com as cortes e simboliza a vitória do grupo liderado por José Bonifácio, conservador, monarquista e palidamente constitucionalista, e do "Partido Brasileiro".⁵¹⁷

As bases sociais permanecem bem marcadas pela atividade agrícola baseada em uma economia agrária pautada pela prática escravista. A bem entendida "liberdade", segundo Mota e Novais, "somente poderia ser bem administrada pelos representantes do senhoriato rural e por poucas expressões da 'boa sociedade' com assento na constituinte. A solução histórica passaria, nessa medida, muito alta, com as tinturas de um pálido reformismo liberalizante".⁵¹⁸

É interessante destacar ainda que, segundo Maria de Lourdes Viana Lyra, em seus estudos sobre a memória da Independência, somente a partir de 1825, em razão do desgaste da imagem de D. Pedro, ganha força um investimento simbólico em torno do Sete de Setembro. Uma tradição historiográfica que permanece viva até hoje, também refletida em toda a iconografia pictórica. Em outras palavras: por meio

⁵¹⁶Além de MOTA e NOVAIS, op. cit., ver também: SANDES (op. cit.) e OLIVEIRA, C. H. de S., Delimitação..., op. cit., p.216.

⁵¹⁷MOTA e NOVAIS, op. cit., p.54.

⁵¹⁸De acordo com os autores, esse reformismo liberalizante passaria longe dos princípios da "revolução republicanista, nos moldes da revolução das ex-colônias inglesas da América do Norte e da França", assim como do "revolucionarismo emancipacionista e popular do tipo haitiano". Ver: MOTA e NOVAIS, op. cit., p.70-74.

da descrição minuciosa dos acontecimentos das primeiras décadas do século XIX, também se fixou uma cronologia do movimento de independência.

A elaboração de um imaginário colado à cronologia, como bem observa José Murilo de Carvalho, contribuiu para fixar nas mentes e nos corações de todos os brasileiros uma memória nacional.⁵¹⁹ É neste sentido que o imaginário que circunda a fundação da nação desempenha um papel fundamental: por meio de sua capacidade de imprimir sentidos, conferir magnitude ao 7 de setembro transformando-o no acontecimento fundador da Nação. É nesta perspectiva que a *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, tornou-se a certidão visual da nova Nação. *Independência ou Morte* funcionou, pois, como uma espécie de síntese visual que, pelo deslizamento do campo do discurso para o campo da imagem, ordenou as "considerações que Joaquim Inácio de Ramalho formulou acerca do 'fato'".⁵²⁰

Antes, porém, de nos debruçarmos sobre a imagem que se tornou a representação emblemática do episódio de 7 de setembro,⁵²¹ gostaríamos de chamar atenção para as datas que se tornaram referências a esta cronologia: Tarquínio de Sousa, como vimos anteriormente, destaca na sua descrição da "jornada libertadora" o dia 9 de janeiro de 1822, conhecido como "Dia do Fico", como o marco inicial do rompimento que parecia inevitável e o 7 de setembro como a data do rompimento.⁵²² Lisboa, por sua vez, para fixar uma cronologia parte de três referências básicas: 13 de maio, quando D. Pedro aceita o título de Defensor

⁵¹⁹CARVALHO, **A formação...**, op. cit.

⁵²⁰OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.74-75.

⁵²¹OLIVEIRA e MATTOS, op. cit.

⁵²²SOUSA, op. cit., p.xi.

Perpétuo do Brasil; 3 de junho, quando ocorre a primeira reunião dos procuradores gerais da província sob a liderança do Príncipe e Sete de Setembro.⁵²³

A decisão de D. Pedro de ficar no Brasil solenizada no "Dia do Fico" simboliza uma contraposição às Cortes e a opção pela independência.

Como sabemos, entre as novas medidas tomadas pelas Cortes, entre fins de setembro e outubro de 1821, determinou-se o retorno do Príncipe Regente a Portugal. Entretanto, ainda no dia 9 de Janeiro, D. Pedro ordena às tropas portuguesas que se retirem do Brasil e, em carta a D. João VI, relata o fato:

Cansado de aturar desaforos, fui no dia 9 a bordo do União e mandei um oficial dizer de minha parte à Divisão Auxiliadora que determinava que no dia 10 ao romper do sol ela começaria a embarcar... A resposta foi virem todos os comandantes a bordo representar inconvenientes e representarem com bastante soberba. Respondi-lhes: Já ordenei, e se não executarem amanhã, começo-lhes a fazer fogo.⁵²⁴

As tropas portuguesas que se recusaram a jurar fidelidade a D. Pedro foram obrigadas a deixar o Brasil, esboçando-se, conseqüentemente, a necessidade da criação de um exército brasileiro. Criou-se também um novo ministério, composto por portugueses, mas sob a chefia de um brasileiro: José Bonifácio de Andrada e Silva.

O momento em que D. Pedro ordena às tropas portuguesas que se retirem do Brasil é representado nesta tela de Oscar Pereira da Silva (figura 40). Este documento iconográfico da ordem de expulsão das tropas portuguesas, por D. Pedro, também ocorrido no dia 9 de janeiro de 1822 é prova visual de que a Independência não foi aceita sem resistência.

⁵²³José da Silva Lisboa, História dos principaes sucessos do Brasil dedicada ao sr. Pedro I, 1827. Apud SANDES, op. cit., p.26.

⁵²⁴Palavras de D. Pedro em carta a D. João VI. Apud SOUSA, op. cit., p.xxiii.



Figura 40 - Oscar Pereira da Silva. *O Príncipe Regente D. Pedro e Jorge de Avilez na Fragata União, 8 de fevereiro de 1822*. Óleo s/ tela. Acervo Museu Paulista, USP

No centro da tela vemos dois grupos: o primeiro, à direita do observador, é liderado por D. Pedro e, o segundo, à esquerda sob o comando do Tenente-General Jorge de Avilez que recebe a intimação de D. Pedro para retirar as tropas portuguesas do Rio. José Bonifácio de Andrada e Silva está logo atrás de D. Pedro, entre o Marechal Oliveira Álvares e Morais Lamare, chefe da esquadra, atrás do qual estão ainda o Marechal Curado, o Marquês de Queluz (de cartola) e o Coronel J. J. de Lima e Silva.⁵²⁵

Ora, como indica as palavras de D. Pedro, apesar da pressão para que permanecesse no Brasil, ele ainda hesitava: "Convencido de que a presença de minha pessoa no Brasil interessa ao bem de toda a nação portuguesa e conhecendo que a vontade de algumas províncias o requer, demorarei minha saída até que as Cortes e meu augusto pai e senhor deliberem a este respeito com perfeito

⁵²⁵D. Pedro em carta a D. João VI. Apud SOUSA, op. cit., p.xxiii.

conhecimento das circunstâncias que têm ocorrido".⁵²⁶ Suas palavras foram publicadas em edital do Senado da Câmara do dia 9 de janeiro, lido e afixado nos lugares públicos. No entanto, no dia seguinte, com a justificativa de que a resposta de D. Pedro fora publicada "com notável alteração de palavras", novo edital do Senado foi divulgado. Nesse segundo edital, divulgou-se então a famosa resposta do Príncipe: "Como é para o bem de todos e a felicidade geral da nação, estou pronto; diga ao povo que fico".⁵²⁷

Mas a consolidação da independência seria um longo processo, cujos limites seriam dados ainda durante 1822, com a convocação da Assembléia Constituinte, a 3 de junho de 1822, sob a regência de D. Pedro. Para Lisboa, é o dia da primeira reunião dos procuradores gerais da província sob a liderança do Príncipe.⁵²⁸

Certamente a inclusão do 3 de junho de 1822 muito mais do que uma simples referência cronológica é um marco que evidencia a luta política que se estabelece na Assembléia. Neste caso, a definição da nova forma de Estado nascente.

Afinal, ampliar as atribuições da Constituinte, como bem observa Novais e Mota, "seria usurpação".

O problema da legitimidade permanece e a luta política estabelece-se no interior da Assembléia: Era a Assembléia, expressão da vontade popular, quem validaria o rei, ou vice-versa? A lealdade dinástica pesava à Assembléia, mas os liberais remanescentes procuravam legitimá-la por "direito próprio" e "emanado do povo". O presidente, Antônio Carlos, definirá os limites da soberania da Assembléia, ao frisar a intocabilidade das atribuições do imperador. Ampliar as atribuições da Constituinte "seria usurpação".⁵²⁹

⁵²⁶SOUSA, op. cit., p.xxii.

⁵²⁷SOUSA, op. cit., p.xxii.

⁵²⁸José da Silva Lisboa, História dos principaes sucessos do Brasil dedicada ao sr. Pedro I, 1827. Apud SANDES, op. cit., p.26.

⁵²⁹É somente a 3 de maio de 1823 que se vai oficializar sua abertura, mas a fisionomia do Estado não é alterada, pois se mantêm as disposições, os regimentos, as leis e os alvarás do período joanino e de D. Pedro (MOTA e NOVAIS, op. cit., p.56).

A pretensão era eliminar privilégios e monopólios; contudo, o projeto constitucional, sob a responsabilidade da Assembléia, era excludente, uma vez que o critério de participação política dos cidadãos "era privilégio dos 'homens bons', de alta renda. Definia ainda o projeto, segundo o qual as forças armadas ficariam subordinadas ao parlamento e não ao imperador, e que o veto deste aos projetos por ela elaborados seria suspensivo. A Câmara seria indissolúvel, e a ordem escravocrata permaneceria intocada".⁵³⁰

A José Bonifácio não agradou tais propostas e, em razão de suas posições conservadoras, ficou isolado na Assembléia. Além disso, ao mandar seqüestrar bens e mercadorias de vassalos portugueses no Brasil, indis põe-se com D. Pedro que, em resposta anistia alguns presos políticos, deixando a José Bonifácio uma única alternativa: demitir-se. É interessante destacar que José Bonifácio tenta recompor seu prestígio mediante a publicação do *Tamoyo*, órgão de divulgação de suas posições. Contudo, uma outra publicação no *Tamoyo* – o "retorno" ao absolutismo⁵³¹ – amplia os antagonismos entre portugueses e brasileiros, e entre D. Pedro e a Constituinte. A crise se exacerba quando outro conflito envolvendo oficiais portugueses e o periódico *Sentinela da Liberdade*, também ligado aos Andradas, critica fortemente D. Pedro e os portugueses.⁵³²

Esses fatos são indicadores do papel expressivo da imprensa, "não apenas no sentido de dar fisionomia às posições políticas até então fugazes, como no tocante à interferência direta na condução do processo emancipacionista".⁵³³

⁵³⁰MOTA e NOVAIS, op. cit., p.57.

⁵³¹De acordo com o *Tamoyo* é o movimento de retorno ao absolutismo que ocorre em Portugal. Emissários são enviados ao Imperador com a missão de restaurar a união das duas Coroas (MOTA e NOVAIS, op. cit., p.57).

⁵³²É interessante destacar que, no período de 1808 a 1822, jornalistas como Hipólito José da Costa, editor do *Correio Braziliense* (ponto alto de nossa Ilustração), só podiam divulgar suas idéias fora do Brasil, principalmente em Londres. Ver: MOTA e NOVAIS, op. cit., p.48-58.

⁵³³MOTA e NOVAIS, op. cit., p.48.

Parece-nos evidente que uma imprensa de inspiração política desempenha, nesse contexto, um papel fundamental.

Da mesma forma, muitas obras de cunho histórico, integrando-se ao circuito de produção e perpetuação da memória nacional, direta ou indiretamente, ampliam as fronteiras de circulação da história do Brasil que é a história do Império.

Trata-se de uma verdadeira "coleção" que, feita de lembranças e de várias lacunas, guarda em imagens "uma síntese histórica capaz de simbolicamente explicar e fundar o Brasil: índios, negros, brancos, história e geografia, guerras, acontecimentos, biografias, documentos, principalmente documentos. Todo esse acervo, mais que compreender, quer predizer o sentido de nossa evolução".⁵³⁴

Com o objetivo de dar visibilidade a muitos desses momentos do processo de independência e seus principais atores, os artistas participaram como coadjuvantes da construção da memória da independência.

Sob seus olhares, esses acontecimentos, como se fossem as peças de um *puzzle*, serviram de fontes inspiradoras e geradoras de uma iconografia que circulou, a partir de meados do século XIX, ao lado das biografias e das sínteses históricas. Confirmando que, de acordo com o argumento de Porto alegre, quanto maior a sua circulação, mais se solidifica o conhecimento da "historia d'aquelles tempos".⁵³⁵ Afinal, o artístico, como um processo ao mesmo tempo histórico, reflete mudanças importantes e também continuidades com relação ao político.

Esse repertório de monumentos em espaços públicos, de paisagens emblemáticas ou pitorescas, cenas históricas, de relíquias em museus, amarrado a um calendário de festas e datas memoráveis, projetou uma memória nacional para o devir a fim de ser cultuada.

É nessa perspectiva que a batalha em torno da elaboração de uma simbologia imperial deu-se também em relação ao hino e à bandeira nacionais. Não

⁵³⁴SANDES, op. cit., p.10.

⁵³⁵PORTO ALEGRE, Iconographia..., op. cit., p.350.

podia ser de outra maneira, afinal, "são esses tradicionalmente os símbolos nacionais mais evidentes, de uso quase obrigatório".⁵³⁶

A Bandeira e o Hino Nacional, nesse caso, como símbolos, à maneira de um semióforo,⁵³⁷ "servem para indicar algo que significa alguma coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica".⁵³⁸ Neste sentido, impõem um vínculo com o passado que se conserva perenemente presente e possibilita que "toda a sociedade possa comunicar-se celebrando algo comum a todos e que conserva e assegura o sentimento de comunhão e de unidade".⁵³⁹

A letra do hino era uma poesia de Evaristo da Veiga, criada em 16 de agosto de 1822, cujo título original era *Hino Nacional Brasiliense* e que ficou conhecido pelo povo como *Brava Gente Brasileira*.⁵⁴⁰

Uma pintura de Augusto Bracet, realizada em 1992, evoca a tarde de 7 de setembro de 1822, quando D. Pedro compõe a música do Hino da Independência (figura 41).

Podemos concluir, conforme alerta Emília Viotti da Costa que, a narrativa de Sousa, embora sob a pretensão de ciência, "não passa de uma lenda histórica do movimento da Independência".⁵⁴¹

⁵³⁶CARVALHO, **A formação...**, op. cit., p.109.

⁵³⁷"*Semeioforos* é uma palavra grega composta de duas outras: *semeion* 'sinal' ou 'signo', e *phoros*, 'trazer para a frente', 'expor', 'carregar', 'brotar' e 'pegar' (no sentido que, em português, dizemos que uma planta 'pegou', isto é, refere-se à fecundidade de alguma coisa)". Ver: CHAUI, **Brasil...**, op. cit., p.11.

⁵³⁸CHAUI, **Brasil...**, op. cit., p.12.

⁵³⁹CHAUI, **Brasil...**, op. cit., p.12.

⁵⁴⁰Os originais do Hino, posto em música para canto e grande orquestra por D. Pedro, foram doados ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, em 22 de novembro de 1861, pelo Maestro Francisco Manuel da Silva (SOUSA, op. cit., p.xxviii).

⁵⁴¹COSTA, E. V., op. cit., p.65.



Figura 41 - Augusto Bracet. *D. Pedro compõe a música do Hino da Independência*, 1992. Óleo s/ tela. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro

O desenho da bandeira entregue à nação, em 10 de novembro de 1822, foi realizado por Debret a pedido de D. Pedro I (figura 42). O artista assim a descreve:

retângulo verde de primavera, nele inscrito um losango amarelo-ouro; ao centro, encimando pela coroa real (substituída mais tarde pela coroa imperial); escudo também verde com esfera celeste enfeitando a cruz da Ordem de Cristo; em círculo azul-celeste, 19 estrelas de prata representando as províncias de que se compunha então o Império brasileiro. Ladeando o escudo um ramo de café com flores e frutos e outro de tabaco em flor, reunidos pela roseta nacional.⁵⁴²

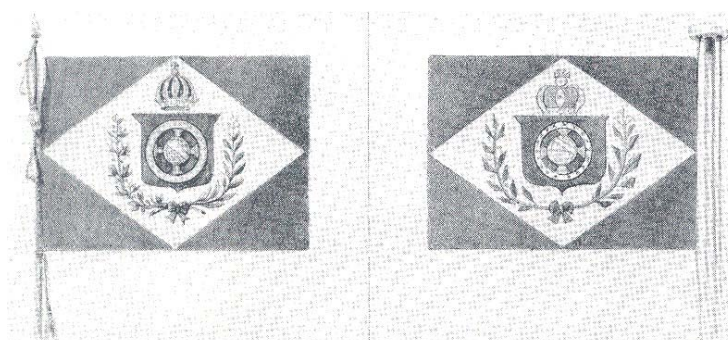


Figura 42 - Debret. Desenho da primeira bandeira do Brasil. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Prancha 29

⁵⁴²DEBRET, *Viagem...*, op. cit., 2.ed., p.222.

Enfim, muitas paisagens reproduzem em moldes visuais as passagens de D. Pedro na sua "jornada libertadora", outras, os símbolos que foram promovidos a relíquias nacionais, contudo, dentro desse patrimônio identitário nacional solidamente estabelecido e cultuado, nada se compara ao momento do "Grito do Príncipe", retratado por Pedro Américo.

4.3 O SETE DE SETEMBRO SOB O OLHAR DE PEDRO AMÉRICO: UMA CERTIDÃO VISUAL DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL

Elaborada em 1888, a obra *Independência ou Morte* soma-se aos esforços do IHGB no sentido de sedimentar uma história oficial para o Império em torno da Independência.⁵⁴³

É nessa perspectiva que o quadro *Independência ou Morte*, concebido nos moldes do gênero histórico, adquire um sentido preciso: inventar uma independência. Desafiando, como observa Noé Freire Santos, inclusive nossa descrença nas instituições: "nos enfrentamentos das constantes 'crises' econômicas e políticas, esses emblemas são lançados rememorando o fato de que formamos uma nacionalidade – e por ela somos responsáveis".⁵⁴⁴

A Independência e seu herói, que ganharam destaque na historiografia do século XIX, também constituíram objetos privilegiados da Arte nacional. Contudo indagamos: as imagens mais conhecidas desses heróis se aproximam das interpretações históricas que se fez deles e de seus feitos?

⁵⁴³É claro que esse desejo de memória presente no Império, a partir do qual se buscava fixar uma diretriz para a compreensão da história do Brasil, foi acompanhado por um movimento de crítica às próprias instituições imperiais. As charges de Ângelo Agostini, um desenhista de origem européia, publicadas em meados da década de 1870 na *Revista Ilustrada*, descrevendo um "Pedro Banana" ou um "Pedro Caju", são provas cabais da crítica, sobretudo a atitude oscilante que deixava mais evidente as fragilidades reais do monarca ou de indiferença com que D. Pedro II encarava os negócios do Estado. A imagem pública é de um D. Pedro II com aparência descuidada, é representado sonolento em sessões do IHGB, por exemplo (SCHWARCZ, **As barbas...**, op. cit., p.405-464).

⁵⁴⁴SANDES, op. cit., p.20.

Nesse retrato transformado em imagem oficial da Independência (figura 43), o artista chama a atenção para a figura de D. Pedro que, no alto de uma colina verde, em traje de gala e montado em um fogoso corcel, empunha uma espada e, sob o olhar dos "dragões" de sua Guarda Real, proclama a Independência. À esquerda, em um canto, na base do quadro, a figura solitária de um camponês – o famoso "caipira" – que, em uma atitude de espanto e incompreensão, a tudo assiste.



Figura 43 - Pedro Américo. *Independência ou Morte*, 1888. Óleo s/ tela, 760 x 415cm. Museu Paulista – USP, São Paulo

Independência ou Morte se transformou, se não na única, talvez na principal certidão visual do nascimento do Brasil Nação. Isto nos leva, conseqüentemente, a indagar sobre a idéia-imagem da tela *Independência ou Morte*, de Pedro Américo.

Nos seus estudos sobre a memória artística, Cecília Salles Oliveira e Claudia Mattos abordam as circunstâncias da produção do quadro e põem a nu os meandros da luta de Pedro Américo para assumir uma encomenda, a princípio, não destinada a ele. O artista, que retornara em início de dezembro de 1885, teria

contatado a Comissão Central dos assuntos do Ipiranga. Contou com o apoio do Visconde de Bom Retiro, presidente da Comissão e, ainda, do Imperador.

O contrato para a realização da obra foi firmado em cartório, em 14 de janeiro de 1886, mediante a aceitação de Pedro Américo, de proceder a algumas mudanças no projeto original. No final das contas, superadas as indefinições, por exemplo, custos da obra e divergências na concepção artística que, segundo a Comissão, deveria ser fiel e traduzir o fato histórico tanto quanto possível, é de supor que,

o recuo da comissão estivesse relacionado igualmente a um recuo do pintor em termos de "concepção" artística inicialmente projetada, o que teria proporcionado uma conciliação de interesses. E talvez essa injunção de circunstâncias tenha ensejado a iniciativa de Pedro Américo a formular, simultaneamente à confecção do painel, um opúsculo destinado a explicar os procedimentos e as opções que nortearam sua obra.⁵⁴⁵

Para Cecília Salles Oliveira: "A descrição do 7 de setembro elaborada pelo artista constitui a reiteração quase literal das considerações que Joaquim Inácio de Ramalho formulou acerca do 'fato' e que teriam servido de inspiração para a concepção do palácio-monumento".⁵⁴⁶

Essa versão, conclui Cecília, está presente no Relatório da Comissão em 1885, o que reforçaria a suposição de que o artista reviu sua proposta inicial tendo em vista os desígnios dos idealizadores do edifício. É possível extrair, das palavras de Afonso de Escagnolle Taunay, em sua *Justificativa do Voto*, favorável à proposta de Ettore Ximenes uma aceitação da "bela tela de nosso ilustre artista".⁵⁴⁷

⁵⁴⁵OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.73.

⁵⁴⁶OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.74-75.

⁵⁴⁷Atas. Comissão de julgamento dos projetos apresentados para Construção do Monumento da Independência. 1920. *Justificativa do Voto*. Esse documento, com algumas partes manuscritas outras datilografadas, apresenta correções de Afonso de Escagnolle Taunay. Datado de 27 de março de 1920. Fundo Museu Paulista (Grupo História Nacional/ Monumento à Independência), P 234, D 17 A 30, Serviço de Documentação Textual e Iconografia do MP/USP. Ver: OLIVEIRA e MATTOS, op. cit.

De acordo com Taunay:

O projeto que, a meu ver, indiscutivelmente sobressahe em intensidade de evocação nacional, com o valor que della se requer, é o do Snr. Ximenes. Sua lembrança de transportar para a escultura a idealização do quadro de Pedro Américo parece-me um achado absolutamente feliz, sobretudo pelo facto de ter o seu alto relevo as a dimensões em que o concebeu e a mestria com que o executou. Popular como é – e merece selo – a grande e bella obra de nosso illustre artista não haverá brasileiro algum que de longe não deixe de reconhecer no monumento, que o projeto Ximenes idealiza, uma representação da scena magestosa do sete de setembro de 1822, cara a todos os corações. Dirão um ou outro que lhe falta certa originalidade, poder-se-á responder lhes que ainda representa uma homenagem, e das mais vigorosamente executadas, e até hoje realizadas, um documento incontestavelmente notavel da arte brasileira.⁵⁴⁸

Além do mais, mediante a comparação por contraste, a partir das críticas a alguns projetos, é possível perceber qual o valor artístico e histórico de *Independência ou Morte* para Taunay.

Ao criticar, por exemplo, o Projeto Brizzolara, ele afirma: "Falta-lhe a nota brasileira e a prova de quanto avanço é o facto – somente justifica lhe pelo desconhecimento da Historia Nacional – que levou o illustre artista a dar tão extraordinaria importancia ao episodio do Fico pondo-o em pendant com o grupo dos heróes da Independência (...)".⁵⁴⁹ Também ao escultor Cintrati, de acordo com Taunay, faltou "a capacidade de infundir á sua bella massa escultural a nota rapida e intensa da vocação brasileira". Na sua concepção:

Varios autores nem se deram ao trabalho de saber que lingua se falla no Brasil, inscrevendo dísticos em hespanhol. Entendo que semelhante descaso e postergação da historia nacional é sufficiente para que se invalide um projeto. Cabe-me a impressão de que estes autores tem aquelles projectos em reserva para, mudando lhes o rotulo, e os

⁵⁴⁸Atas. Comissão de julgamento dos projetos apresentados para Construção do Monumento da Independência. 1920. *Justificativa do Voto*. Afonso de Escagnolle Taunay. Datado de 27 de Março de 1920. Fundo Museu Paulista (Grupo História Nacional/ Monumento à Independência), P 234, D 17 A 30, Serviço de Documentação Textual e Iconografia do MP/USP. Ver: OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p 64.

⁵⁴⁹Atas. Comissão de julgamento dos projetos apresentados para Construção do Monumento da Independência. 1920. *Justificativa do Voto*. Afonso de Escagnolle Taunay. Datado de 27 de Março de 1920. Fundo Museu Paulista (Grupo História Nacional/ Monumento à Independência), P 234, D 17 A 30, Serviço de Documentação Textual e Iconografia do MP/USP.

nomes dos personagens figurantes, aproveitalas aqui, ou acolá, se acaso o Equador, a Costa Rica ou a Bolívia abrirem certamens como este que o Brasil neste momento realiza. E além de tudo semelhante insciência não deixa de ser altamente depreciativa da respeitabilidade da nossa tradição nacional.⁵⁵⁰

Taunay, ao término de sua crítica à evidente falta de nota brasileira e de desconhecimento da História Nacional em vários projetos, destaca o que considera ideal:

O ideal, sob meu ponto de vista, é que, perante a representação de tal monumento, possa logo todo e qualquer brasileiro, medianamente culto, imediatamente dizer: Isso é nosso! Isto representa o sete de setembro! Isto diz respeito à Independência do Brasil. Entretanto exactamente peccam, sobremaneira, muitos e muitos projectos, pela ausência da nota, por assim dizer absoluta, do brasileiroismo flagrante e expontaneo. Sente-se, em muitos delles, que os seus autores nada sabem de nossas tradições, não se deram sequer ao mínimo trabalho de ler alguma cousa sobre os antecedentes e o ambiente do sete de setembro, os característicos dos próceres da nossa Independencia e sua feição distinctiva. Pediram uns tantos nomes, obtiveram alguns tantos esclarecimentos vagos e lançando mão de elementos obtidos do seu arsenal de ficilles esculpturaes e architectonicas compuzeram o seu esboceto, freqüentemente apresentado, aliás, com felicidade e dotado de reace artístico mas inteiramente alheio á nossa nota nacional. E isto é em algumas maquettes tão flagrante que até em uma dellas vemos o Marechal Deodoro da Fonseca proclamando a Independência!! E em outras os lugares de maior destaque cabendo a Lord Cochrane e Labattut e assim por diante.⁵⁵¹

É, pois, na esteira dessas críticas que se insere *Independência ou Morte*, de Pedro Américo. O artista, em seu texto *O Brado do Ypiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*⁵⁵² publicado pela primeira vez em 1888, afirma: um quadro, como síntese, deve se pautar na verdade e representar os aspectos essenciais do

⁵⁵⁰Atas. Comissão de julgamento dos projetos apresentados para Construção do Monumento da Independência. 1920. *Justificativa do Voto*. Afonso de Escagnolle Taunay. Datado de 27 de Março de 1920. Fundo Museu Paulista (Grupo História Nacional/ Monumento à Independência), P 234, D 17 A 30, Serviço de Documentação Textual e Iconografia do MP/USP.

⁵⁵¹Atas. Comissão de julgamento dos projetos apresentados para Construção do Monumento da Independência. 1920. *Justificativa do Voto*. Afonso de Escagnolle Taunay. Datado de 27 de Março de 1920. Fundo Museu Paulista (Grupo História Nacional/ Monumento à Independência), P 234, D 17 A 30, Serviço de Documentação Textual e Iconografia do MP/USP.

⁵⁵²Esse texto – *Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que o commemora pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Melo*, 1888 – foi reeditado na obra organizada por Cecília Helena de Salles Oliveira e Claudia Valladão de Mattos (op. cit.).

episódio. O artista fala em nome da "verdade histórica" e que, por essa razão, afastou do seu quadro apenas os "incidentes perturbadores" da sua clareza e contrários à intenção moral da pintura e que não mereceriam à contemplação.

É difficil, senão impossivel, restaurar mentalmente, e revestir das apparencias materiais do real, todas as particularidades de um acontecimentos que passou-se ha mais de meio seculo, principalmente quando não nos foi elle transmitido por contemporaneos habeis na arte de observar e descrever. A difficuldade cresce na proporção da necessidade que tem o artista – espécie de historiador peado pelas exigencias da esthetica e pelas incertezas da tradição – de individuar circunstancias de cuja veracidade se póde duvidar, e que nem por serem reaes merecem a attenção da historia e a consagração do bello. Um quadro historico deve, como synthese, ser baseado na verdade e reproduzir as faces essenciaes do facto, e, como analyse, em um grande número de raciocínios derivados, a um tempo, da ponderação das circunstancias verossimeis e provaveis, e do conhecimento das leis e das convenções da arte.

A realidade inspira, e não escraviza o pintor. Inspira-o aquillo que ella encerra digno de ser offerecido a contemplação publica, mas não o escraviza o quanto encobre contrario aos designios da arte, os quaes muitas vezes coincidem com os designios da historia. E se o historiador afasta dos seus quadros todos os incidentes perturbadores da clareza das suas lições e da magnitude dos seus fins, com muito mais razão o faz o artista, que procede dominado pela idea de impressão esthetica que deverá produzir no espectador. (...) Finalmente, comparando as tradições, as chronicas, as passagens historicas, os dictos e presumções individuaes, os testemunhos artisticos e as diferentes opiniões acerca do successo "que fez estremecerem de jubilo as margens do Ypiranga", consegui compor a fraca obra que agora submetto ao benevolo juizo das pessoas illustradas do meu paiz; certo de que, se não acertei, ao menos esforcei-me por ser sincero reproductor das faces essenciaes do facto, sem esquecer totalmente as difficeis e severas lições da sciencia do bello.⁵⁵³

Nessa justificativa de Pedro Américo é possível perceber qual representação pictórica do fato histórico, para ele, em sintonia com as correntes históricas à época, passa pela crença "na idéia illusória de que é possível encontrar o fato bruto, cristalizado e sobre o qual já não incide nenhum questionamento".⁵⁵⁴ Não há qualquer tipo de menção a possíveis divergências em sua leitura, portanto, Américo acaba atribuindo ao fato "um caráter redutor diante do qual a tela emergirá como

⁵⁵³*Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que o commemora pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Melo, 1888.*

⁵⁵⁴MORETTIN, op. cit., p.61.

pura e simples ratificação".⁵⁵⁵ Ele cruza os testemunhos artísticos fundamentados na intenção moral da Pintura Histórica, nas convenções da arte, nos princípios do belo ideal – com os testemunhos históricos cuja referência são os ditos e presunções individuais, as diferentes opiniões a cerca do fato. Ao descrever o fato, por exemplo, Américo menciona as cartas recebidas por D. Pedro no momento do "grito". De acordo com o artista, esses documentos, a partir dos quais se fundamenta, "consistiram em 4 decretos das Cortes de Lisboa, acompanhados de uma severíssima carta de D. João VI, outra de Serenissima Princeza D. Leopoldina, e finalmente um officio de José Bonifácio".⁵⁵⁶

No entanto, Varnhagem, como observa Moretin, "orientado pela 'boa-fé' e 'imparcialidade' na procura e exame dos documentos, não confirma esta informação".⁵⁵⁷ Esses decretos de carácter recolonizador, que teriam motivado a ação de D. Pedro – romper com Portugal – foram comunicados oficialmente depois do 7 de setembro. Se levarmos em conta estes matizes, o problema parece ampliar-se quando o artista, ao finalizar seu texto, afirma categoricamente: "Eis o facto histórico".⁵⁵⁸

Para o artista, a realidade não deve escravizar, contudo, esquece-se que a escravização perpetrada pela realidade não significa coagir o artista a sua exata reprodução. Por outro lado, é bom observar que, segundo Américo, o que deve ser modificado, pois contrário aos desígnios da arte e da história, fica restrito à montaria de D. Pedro, a fisionomia do futuro imperador, ao uniforme da guarda, número de pessoas que acompanhavam o acontecimento, por exemplo.

⁵⁵⁵MORETTIN, op. cit., p.61.

⁵⁵⁶*Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que o commemora pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Melo*, 1888.

⁵⁵⁷MORETTIN, op. cit., p.62.

⁵⁵⁸*Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que o commemora pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Melo*, 1888.

A recusa do pintor-historiador de retratar D. Pedro I, montado numa "besta gateada", embora este fato se repita "como coisa verídica em Pindamonhangaba" tem por trás uma razão: como fazer sobressair o líder?

A estratégia encontrada pelo artista foi representar o Príncipe, "no momento mais solene daquela tarde memorável", montado em um "belo cavalo castanho-escuro sem mescla", criar um núcleo de destaque, além disso, situar o Imperador em um ponto mais levado na topografia. Em verdade, é o restante do conjunto – comitiva, soldados, caipira – que interage com ele e faz com que direcionemos nosso olhar ao herói.

Pedro Américo diz ser guiado pelos princípios da tradição da Pintura Histórica. Isso significa que chegar à imagem que melhor retrate o fato exige do artista: "um conhecimento pelas estampas e pelos retratos literários" de D. Pedro I e um estudo "dos costumes e da índole daquela época cerimoniosa e brilhante" para que o uniforme da Guarda de Honra, por exemplo, não seja representado de modo "demasiado modesto, e mesmo mesquinho", em uma tela "de grande caráter".⁵⁵⁹

Sua intenção é construir uma imagem em concordância com a grandeza da ação do herói. Afinal a lógica de *Independência ou Morte* é a do feito glorioso: o momento em que o herói, levantando sua espada, em ato simbólico de rompimento dos laços que uniam o Brasil a Portugal.⁵⁶⁰ Resta-nos pôr a nu suas referências artísticas na composição de *Independência ou Morte*.

⁵⁵⁹Apud OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.20.

⁵⁶⁰OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.89.

4.3.1 O Diálogo de Pedro Américo com a Pintura Internacional

Destacaremos, ainda que do modo ligeiro, algumas referências de Pedro Américo na composição de suas obras. Pretendemos apenas evidenciá-las, pois, o que de fato nos interessa é aprofundar um pouco mais a evidente influência de Jean-Louis Ernest Meissonier (1815-1891) na composição de *Independência ou Morte*.

Como bem observa Jorge Coli, Pedro Américo retoma em *Batalha do Avaí* (figura 47), a concepção de guerra com toda a sua hediondez, seus crimes e barbárie, e para a composição de sua batalha encarniçada sem herói, o artista se serve das composições de Jacques Courtois (1621-1676), il Borgognone (figura 44).

Foi Borgognone quem estabeleceu os focos constitutivos desse gênero, que se perpetuaram até um Parrocel. Em relação a Falcone, ele inocula nova vitalidade às cenas. Estabelece também recorrências visuais, por exemplo: grande bandeira oblíqua em primeiro plano; cavaleiro que avança para o fundo, oferecendo, em escorço, a anca da montaria; cavaleiro que estira o braço para disparar um tiro de pistola; sabre recurvado que se alça para desfechar o golpe. Esses núcleos repetem-se de quadro em quadro, tornando-se instrumentos de construção e da própria identidade do gênero. Eles não se encontram presentes na tradição das batalhas do século XIX, particularmente as francesas para as quais a crítica brasileira sempre remeteu a *Batalha de Avaí*. Nada, de Gros a Philippoteaux, de Gerard a Vernet, revela a lembrança dos antigos batalhistas. No quadro de Américo, ao contrário, nada lembra as composições compassadas, as cenas com personagens que se destacaram como num baixo-relevo, tão presentes na tradição francesa dos oitocentos – com a exceção experimental e isolada de Nazareth. Nada, também das batalhas "topográficas", como as de Coignet, Lejeune ou, com mais arrebatamento, as de Decamps. Mas aqueles núcleos fixados por Courtois estão em *Avaí*.⁵⁶¹



Figura 44 - Jacques Courtois, il Borgognone. *Cena de Batalha*. Galeria da Academia Nacional de São Lucas, Roma

⁵⁶¹COLI, Jorge. O sentido da batalha: *Avaí*, de Pedro Américo. **Projeto História (artes da história & outras linguagens)**, São Paulo, n.24, p.120, jun. 2002.

Retomando as críticas à época da questão artística de 1879, são Bethencourt da Silva e Mello Moraes Filho, particularmente, que destacam semelhanças entre a obra de Américo *A Batalha do Avahy* e a gravura de Gustave Doré, *Bataille de Montebello* (figura 45). Para Bethencourt da Silva: "*A Batalha do Avahy* aproxima-se no todo a um reflexo vivo da *Batalha de Montebello*; e, em parte, é cópia evidente".⁵⁶²

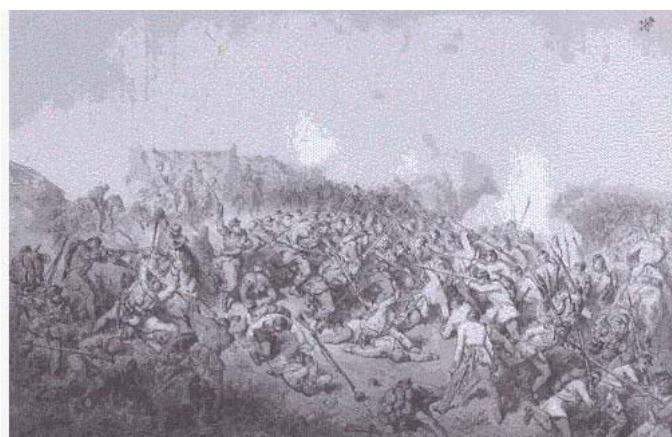


Figura 45 - Gustave Doré. *Batalha de Montebello (20 maio 1859)*, 1859. Litogravura, 285 x 395cm. Impressão Lemercier, Paris, chez Bulla Frères. Civita Raccolta delle Stampe "Achille bertarelli", Castelo Sforzesco, Milão

Pedro Américo utiliza ainda recorrências visuais do quadro *La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 de mai 1843* (1844), de Horace Vernet (figura 46).

⁵⁶²SILVA, Bethencourt da. Bellas artes V. **Revista Brasileira**, p.438-452, out. 1879; MORAES FILHO, Dr. Mello. Folhetim. Bellas-Artes. *Gazeta de Notícias*, 1 de maio de 1879, p.1.



Figura 46 - Horace Vernet. *La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 de mai 1843, 1844*. Óleo s/ tela, 488 x 2139cm. Musée du Château de Versailles. Detalhe: Duque d' Aumale



Figura 47 - Pedro Américo. *Batalha do Avaí, 1872-1877*. Óleo s/ tela, 500 x 1000cm. MNBA, Rio de Janeiro



Figura 48 - Pedro Américo. *Batalha do Avaí, 1872-1877*. Detalhe: Duque de Caxias



Figura 49 - Horace Vernet. *La prise de la Smala*. Detalhe: Cego Sid-el-aradj



Figura 50 - Pedro Américo. *Batalha do Avahy*, 1872- 1877. Detalhe: Cego

Bethencourt da Silva em suas críticas a Pedro Américo refere-se a *Smalah* e, associando o artista brasileiro a Horace Vernet, acusa Américo de plágio. Por exemplo, as semelhanças entre as representações dos personagens: Duque D'Aumale

(figura 46) e o Duque de Caxias (figura 47) e de um personagem cego, Sid-el-aradj (figura 49), que também está representado na *Batalha do Avaity* (figura 50).

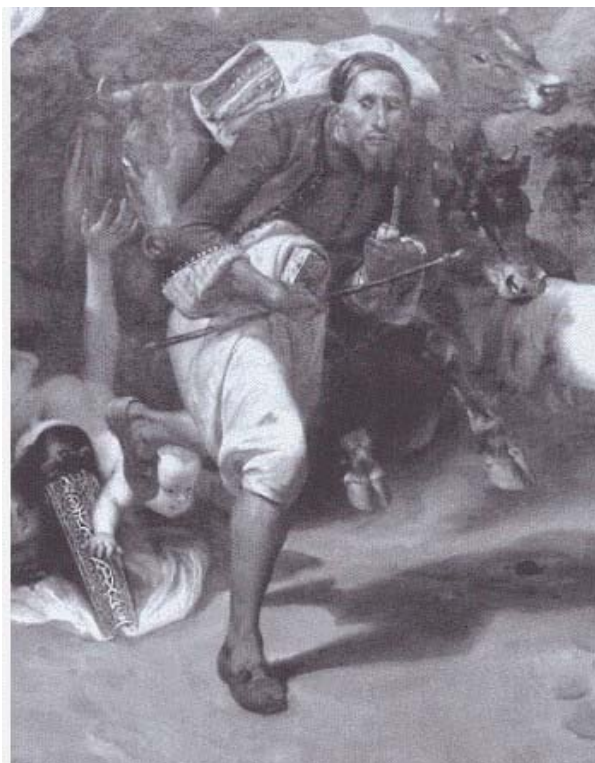


Figura 51 - Horace Vernet. *La prise de la Smala*. Detalhe: judeu



Figura 52 - Pedro Américo. *Batalha do Avaity*, 1872-1877. Detalhe

Embora Américo se aproprie, sobretudo, de alguns personagens e da mesma maneira de situar o herói em segundo plano, a apreensão do caos em Américo diverge de Vernet. Pedro Américo envolve tudo em um turbilhão e a tensão se sobrepõe

aos episódios. Vernet em *Smalah*, ao contrário de Américo, multiplica os episódios. Além do mais, falta em *Smalah*, o caos próprio de uma batalha – a desordem, a fúria, a atmosfera ardente da batalha – como Américo evidencia em *Avahy*.

Gonzaga Duque, diferentemente de muitos de seus contemporâneos, captou essas diferenças: "...apesar de certos críticos ignorantes compararem Pedro Américo a Horácio Vernet e outros certos críticos aconselharem-no que estudasse bem o processo do autor de 'Batalha de Fontenoy' ele, na tela de Avaí, mostra ter seguido processo diverso. O arabesco de 'Batalha de Avaí' não lembra, nem sequer vagamente, nem uma das composições de Vernet".⁵⁶³

Por outro lado, Gonzaga Duque, critica na execução da obra o modo como Américo representou o General Ozório. Ele diz:

Mas nem todas as figuras satisfazem a execução da obra. O general Ozório está pousado com afetação, metido em um espaço apertado, e montado em um cavalo que não tem movimento. A ação do seu braço direito é frouxa e paralisada; o seu rosto nada exprime e é tal a mobilidade que apresenta que, sem dúvida alguma, indica ser copiada servilmente de uma fotografia mal feita.⁵⁶⁴

No entanto, "a pose afetada", que parece copiada de uma fotografia, em razão de sua imobilidade, o artista extraiu do quadro *Charlemagne traversant les Alpes* (1847), de Paul Delaroche (figura 53).



Figura 53 - Paul Delaroche. *Charlemagne traversant les Alpes*, 1847. Óleo s/ tela, 420 x 801cm. Musée du Château de Versailles

⁵⁶³DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção de Arte Ensaios e Documentos). p.157.

⁵⁶⁴DUQUE-ESTRADA, **A arte...**, op. cit., p.161.



Figura 54 - Pedro Américo. *Batalha do Avañy*, 1872-1877. Detalhe: General Osório

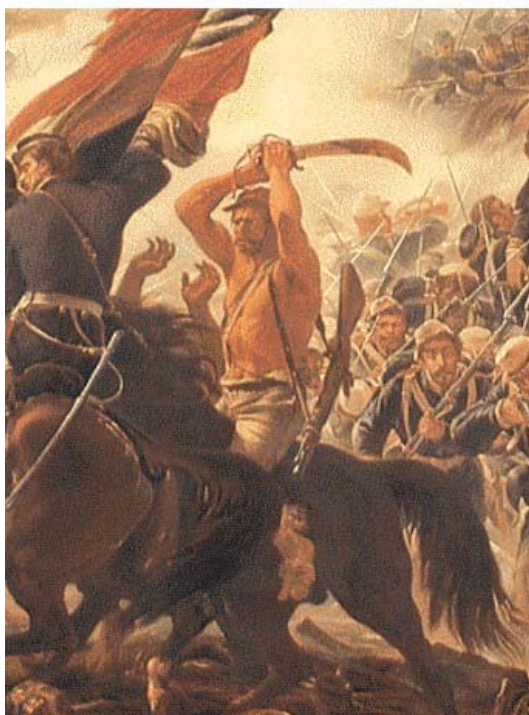


Figura 55 - Pedro Américo. *Batalha do Avañy*, 1872-1877. Detalhe: soldado paraguaio

Pedro Américo, à figura de Carlos Magno (figura 53), parece ter sobreposto a figura de Osório (figura 54). São idênticas: o rosto em posição frontal, o corpo de perfil sobre o cavalo, o braço direito com a espada na horizontal. Ambos estão na mesma posição. Além disso, a figura do guerreiro, abaixo da figura de Carlos Magno, evidencia uma outra referência que Américo utilizou em sua *Batalha do*

Avahy (figura 55). Este guerreiro de Paul Delaroche aparece como o soldado paraguaio que ameaça matar, com um golpe de sabre, o brasileiro que se apossou das bandeiras do inimigo.

Evidentemente, podemos da mesma forma apontar outras referências como, no caso de Géricault e sua obra *Officier de chasseurs de la garde*, de 1812 (figura 56).



Figura 56 - Géricault. *Officier de chasseurs de la garde*, 1812. Óleo s/ tela, 292 x 194cm. Musée du Louvre, Paris. Detalhe

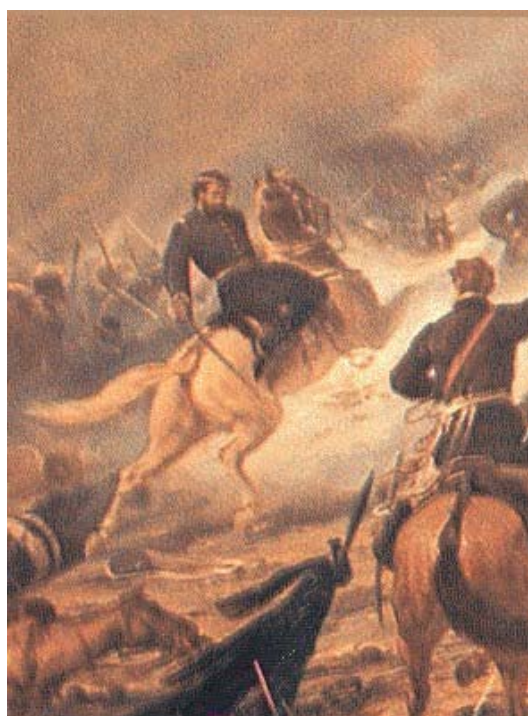


Figura 57 - Pedro Américo. *Batalha do Avahy*, 1872-1877. Detalhe

A *Batalha de Campo Grande*, de Américo revela uma clara semelhança com a tela *Il marchese fadini salva a Montebello il colonello De Sonnaz*, de Luigi Bechi (figura 58). Em primeiro lugar porque tratam do mesmo tema: a atitude protetora do comandado para com o comandante e, em segundo, porque Américo utiliza a mesma composição elíptica e noção de movimento que envolve os personagens, de Bechi. Podemos ainda destacar as semelhanças entre a obra de Raphael *Constantino contra Maxencio* (figura 59) e a *Batalha de Campo Grande* de Américo (figura 60).



Figura 58 - Luigi Bechi. *Il marchese Fadini salva a Montebello il colonello De Sonnaz*, 1859 -1862. Óleo s/ tela, 173 x 232cm. Galeria d'Arte Moderna do Palazzo Pitti, Florença, Itália. Detalhe



Figura 59 - Raphael. *Constantino contra Maxencio*, 1520-24. Afresco, Stanza di Constantino, Palazzi Pontifici, Vaticanos, Roma, Itália



Figura 60 - Pedro Américo. *Batalha de Campo Grande*, 1871. Detalhe

Enfim, observadas algumas relações entre a obra de Pedro Américo e de Horace Vernet, Paul Delaroche, Delacroix, Luigi Bechi e Raphael, voltamos nossa atenção para a sua *Independência ou Morte* (figura 43), na qual é evidente uma incorporação, por parte de Pedro Américo, de elementos específicos de *Friedland*, de 1875, realizada por Meissonier (figura 61).



Figura 61 - Jean-Louis Ernest Meissonier. *Batalha de Friedland*, 1875. Óleo s/ tela, 144 x 252cm. Metropolitan Museum of Art. Detalhe



Figura 62 - Jean-Louis Ernest Meissonier. *Napoleão III na Batalha de Soferino*, 1863. Óleo s/ tela, 44 x 76cm. Louvre, Paris

O quadro de Ernest Meissonier, *Friedland*, é "assim descrito por Octave Gréard, em 1897: '*le destin s'est fixé. Le monde tourne autour de Napoléon comme autour de son axe, L'Empereur est immobile au seconde plan; à ses pieds, un torrent d'hommes enivres par la gloire défilent en lui jetant leur âme*'.⁵⁶⁵

A aproximação dos quadros é evidente, sobretudo, na estratégia de fazer sobressair o líder. Em Messonier, os soldados saúdam Napoleão, no entanto, parecem abandoná-lo, pois avançam freneticamente na direção do observador. Pedro Américo, contudo, diferentemente de Messonier, recorre à composição elíptica, mais eficaz na construção da idéia de integração de todos os personagens ao grupo principal. A composição de *Independência ou Morte* é organizada em dois grandes semicírculos: um evolui do centro de tela para a direita, no qual se inscreve o grupo dos soldados, e o outro para a esquerda. As duas figuras que chegam a cavalo, ao final do séqüito de D. Pedro, marcam o início do semicírculo que, em movimento descendente, termina no eixo central que tange o limite da tela.⁵⁶⁶

D. Pedro é representado por Pedro Américo, em segundo plano, mas no centro da cena, ligeiramente deslocado para a esquerda, no momento em que levanta sua espada, rompendo simbolicamente os laços com Portugal. O séqüito de D. Pedro e os soldados repetem o gesto e, em vivas, acenam com seus chapéus e lenços. Quase que interceptando o encontro dos semicírculos na base inferior do quadro, um pouco a esquerda, vemos um caipira, com seu carro de boi. Ele observa a cena.

⁵⁶⁵GRÉARD, Octave. Messonier, ses souvenirs, ses entretiens. Paris: Hachette, 1897. p.252. Tradução: "O destino está decidido. O mundo gira em torno de Napoleão, como em torno do seu eixo. O Imperador está imóvel no segundo plano; aos seus pés, uma torrente de homens embriagados pela glória desfilam, lançando-lhes as suas almas." (Apud CHRISTO, op. cit., p 215).

⁵⁶⁶OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.89.

Como bem observa Mattos, a função retórica desta figura é evidente:

Ela é a figura de delimitação do observador, tanto por sua posição, quanto por seu tamanho e proximidade. Através de seus olhos, voltados para D. Pedro, participamos do momento representado. É ela quem determina o ponto de vista do observador, contribuindo assim para a interpretação heróica que Pedro Américo procurou fornecer do evento que marca, como dissemos, sua pertença a uma segunda geração de pintores acadêmicos.⁵⁶⁷

O caipira, "e com ele nós também", no comentário perspicaz de Mattos, é o brasileiro. E aqui o artista coloca-o na ponta da diagonal do quadro, mantendo a hierarquia das posições, protegendo o *status* do príncipe. O caipira que representa todos os brasileiros pertence à massa que se movimenta em torno do herói, mas, não pertence nem ao seu séquito nem a sua guarda. O artista apresenta o caipira como uma figura tosca, rota, pés descalços, cujo corpo robusto, com partes descoberta, contrastante com a elegância do Imperador em seu uniforme. O artista não lhe reconhece nenhuma dignidade.

O caipira de *Independência ou Morte*, como mero espectador, é forçado a virar o rosto para ver o nascimento do Brasil, cujo destino foi decidido por D. Pedro, o primeiro imperador do Brasil.

É possível estabelecer, nesse sentido, um diálogo com a obra *A redenção de Can* (figura 4) de Modesto Brocos y Gomes, na qual vemos um São José entre caboclo e imigrante europeu que observa o menino evidentemente branco, no colo da mãe, que representa um Brasil jovem, novo, do futuro. Este homem bronco, sobretudo mestiço, contrasta com a imagem de um brasileiro idealizado, civilizado.

Da série de pinturas que evocam a figura do caipira é exemplar uma das telas mais conhecidas de José Ferraz de Almeida Junior: *Caipira picando fumo*, de 1893 (figura 63).

⁵⁶⁷OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.89.

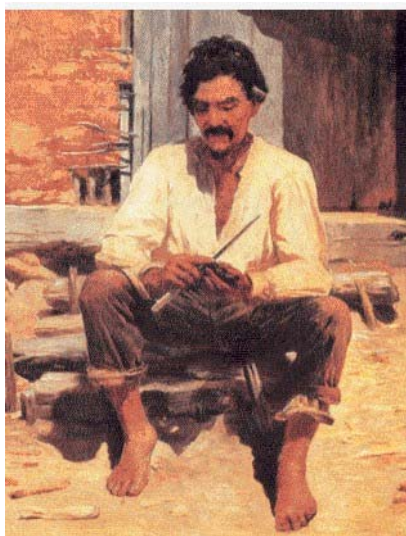


Figura 63 - José Ferraz de Almeida Junior.
Caipira picando fumo, 1893. Óleo
 s/ tela, 202 x 141cm. Pinacoteca
 do Estado de São Paulo

Há na representação do caipira de *Independência ou Morte* uma evocação do mito de nação: o brasileiro que contempla seu nascimento. A escolha, por si só, do momento que precede o nascimento da nação nos parece muito favorável à construção de uma imagem grandiloquente para D. Pedro.

Cabe destacar que, segundo Marilena Chauí, a palavra nação, originária de um verbo latino, *nascor* (nascer) e de um substantivo derivado desse verbo: *natio* ou nação, que significa "parto de uma ninhada". Por extensão, passou a significar os indivíduos nascidos de uma mesma mãe ou em um mesmo lugar. Pátria, por sua vez, também deriva de um vocábulo latino *pater*, pai. Não se trata de um genitor, mas de uma figura jurídica: o senhor, o chefe ou o "pai", o dono do *patrimonium*.⁵⁶⁸

Uma pintura inspirada na obra de Eduardo Sá denominada *Fundação da pátria brasileira* (figura 64) é, neste sentido, muito reveladora, pois dá destaque a José Bonifácio de Andrade e Silva, o Patriarca da Independência, evidenciando que ele dividiu a responsabilidade pelo "ato glorioso".⁵⁶⁹

⁵⁶⁸CHAUI, **Brasil**, op. cit., p.15.

⁵⁶⁹PRADO, op. cit., p.32.

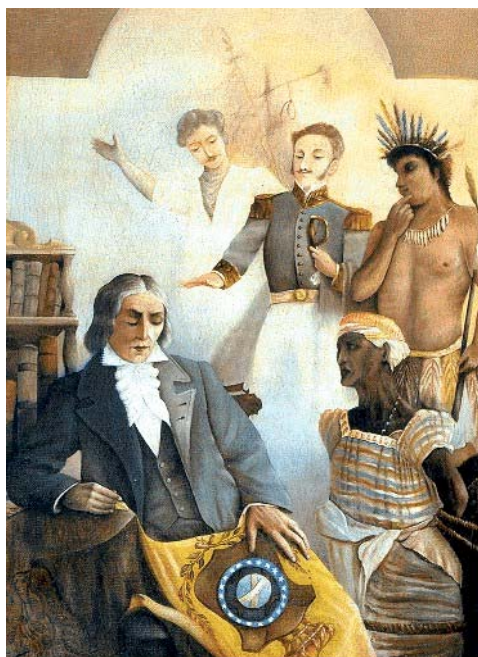


Figura 64 - Anônimo. *Fundação da pátria brasileira*.
Óleo s/ tela inspirado na obra de Eduardo Sá, s. d. CEA

As posições de José Bonifácio, colocado no primeiro plano e de D. Pedro I, no centro do quadro, lidas não apenas como uma solução formal do artista, dão a ver a ambigüidade em torno de D. Pedro I, nem sempre aceito como principal herói da emancipação.⁵⁷⁰

Como sabemos, José Bonifácio foi um personagem central no processo que resultou no rompimento com Portugal, no entanto, era fiel à identidade portuguesa e a um projeto de Império luso-brasileiro. Favorável à Monarquia Constitucional, vista por Bonifácio como a única forma de Governo que evitaria os extremos, representados pelo projeto defendido pelo grupo de Joaquim Gonçalves Ledo, era contrário à idéia de convocação de uma Assembléia Legislativa no Brasil. Esse fato resultou na crença de que as discórdias entre Bonifácio e Ledo restringiam-se à oposição Monarquia e República. Com efeito, esse embate é resultante do conflito entre Gonçalves Ledo, favorável a um projeto nacional com base em uma representação

⁵⁷⁰PRADO, op. cit., p.32.

popular, que se contrapõe a José Bonifácio e a sua posição fundada na legitimidade dinástica e na idéia de soberania do Rei e da Nação.⁵⁷¹

A imagem, no caso, a tela *Fundação da pátria brasileira* (figura 64), mais uma vez é reveladora. Podemos observar nessa pintura que, tanto a mulher negra quanto o indígena guerreiro e o branco (representado pelo pintor Debret)⁵⁷² observam a cena cujas figuras centrais são José Bonifácio, no primeiro plano e, no centro do quadro, D. Pedro I. A *Fundação da pátria brasileira* registra, ainda, a união de diferentes personagens em um verdadeiro conagração, pondo em destaque os tipos nacionais: o negro, o indígena e o branco, mas reflete também na atitude de submissão da mulher negra (ajoelhada aos pés de José Bonifácio) que a ordem escravocrata permanecia intocada.

Essa imagem é, talvez, a única em que Debret, autor de um imaginário sobre a jovem nação que se emancipava, é convertido em representante do esforço de todos – brancos, negros e índios – na construção de uma "civilidade imperial" pautada na crença do trono como expressão da felicidade, da ordem e da harmonia. Aparece ao lado de José Bonifácio, mitificado como o "Patriarca" e D. Pedro I que, em 1822, levantava no Brasil a bandeira liberal.

Por outro lado, destacando agora a tela *Proclamação da Independência* (1844) de François-René Moreaux (figura 65), observamos a mesma temática de Américo em *Independência ou Morte*, no entanto, são quadros diferentes, pois Moreaux agrega, exclusivamente, civis. Ao contrário de *Friedland*, de Messonier, na qual vemos apenas militares, Pedro Américo, em *Independência ou Morte*, agrega civis.

⁵⁷¹MOTA e NOVAIS, op. cit.

⁵⁷²Dentre os autores consultados, apenas Schwarcz afirma que o branco é representado aqui na figura do pintor Debret. Ver: SCHWARCZ, **As barbas...**, op. cit., p.43.



Figura 65 - François-René Moreaux. *Proclamação da Independência*, 1844. Óleo s/ tela, 2,44 x 383cm. Museu Imperial de Petrópolis

No centro da tela *A Proclamação da Independência*, de Moreaux, D. Pedro, rodeado pela multidão, acena com seu chapéu. Segundo Mattos, essa pintura, assim como outras tantas do período pré-Guerra do Paraguai, é "uma tentativa de legitimar o governo monárquico por meio de um ato divino. Tanto o príncipe, quanto várias figuras que o acompanham dirigem seus olhares para o céu, de onde desce um raio de luz que ilumina a cena".⁵⁷³ Seguindo esse raciocínio, D. Pedro é representado como aquele que consuma uma vontade divina. O que está em jogo, para Mattos, não é a habilidade política do Imperador, seu caráter ou, ainda, sua capacidade de liderança.

A representação, realçando o vínculo de D. Pedro à vontade divina, embora esmaça o tom heróico e voluntarioso da figura do príncipe, reafirma a legitimidade de D. Pedro ao trono do futuro império da casa de Bragança.

Podemos deduzir que Américo, diferentemente de Moreaux, representa D. Pedro como um estadista determinado a realizar seu ideal, equivalente a um

⁵⁷³OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.90.

Napoleão. Assim, eleva D. Pedro pela coragem de seu ato, que, ao contrário dos homens comuns, não mede esforços para, mais uma vez, sacrificar-se pelo Brasil.

O equivalente pictórico do sentido dado pelo artista ao gesto do herói, segundo Mattos, emerge no texto de Pedro Américo, *O brado do Ipiranga*, no seguinte trecho:

Apenas os leu [os documentos trazidos pelos mensageiros], como que concentrou-se D. Pedro num desses pensamentos cuja impetuosa evolução mal cabe no curto lapso de tempo que medeia entre dois instantes quase consecutivos da mesma impressão moral. Depois olhou para seus companheiros de viagem, e disse comovido: "Tantos sacrifícios pelo Brasil... e entretanto não cessam de cavar a nossa ruína!". Então expande a fisionomia, acende o brilho dos olhos e, como se houvera descoberto o talismã da futura grandeza da sua pátria adotiva, puxa pela espada e grita resolutamente: Independência ou Morte!

Com efeito, Pedro Américo, absorvido pela missão de construir em uma tela de grande caráter, uma imagem em concordância com a grandeza da ação do herói, recorre ao testemunho daqueles que presenciaram o fato, para justificar sua interpretação. Seu objetivo, guiado pelos princípios da tradição da Pintura Histórica, é chegar à imagem que melhor retrate o fato. E isso, na visão do artista, exigia "um conhecimento pelas estampas e pelos retratos literários" de D. Pedro I e um estudo "dos costumes e da índole daquela época cerimoniosa e brilhante".⁵⁷⁴

Aliás, além de igual destaque ao herói, é possível observar em *Independência ou Morte* assim como em suas *Batalha do Avahy* e *Campo Grande*, uma placidez contrastante com o movimento a sua volta.

Para Claudia Mattos, a rigidez do herói em contraste com o movimento que o circunda representa um aprimoramento da forma de composição nos trabalhos do gênero de Pedro Américo, o que a leva a filiá-lo a uma estética tradicional. Contudo, como é frente de cada quadro que esse contraste adquire sentido, convém retomar rapidamente o discurso de herói que corrobora Pedro Américo nestas pinturas.

⁵⁷⁴OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.20.

Como vimos, o artista é severamente criticado, pois a figura do comandante (Conde d'Eu), em *Batalha do Grande*, que mais parece um "manequim", não é condizente com a autoridade máxima das forças brasileiras. A ausência de determinação esvazia a figura do herói.

A representação de um herói, do qual não emana nenhuma energia, também surge nas críticas de um outro articulista, Luiz Barbosa. Ele assim indaga:

Debaixo das fardas de nossos intrepidos guerreiros vê-se que ha gente, um corpo humano, que como que se sente mover dentro das roupas, e o único vulto de todo o quadro que parece copiado de uma figura de barro e não modelado sobre o vivo, é o príncipe. Será que a muita preocupação natural do artista, de sobreexceder-se na representação do vulto principal da sua obra, prejudicasse a exactidão de seu pincel, desviando-o das normas unicas de attingir o bello pela idealisação da natureza? Será que a nossa incompetencia na materia não nos permitta enxergar a sublimidade da idealisação? A outros cabe decidir.⁵⁷⁵

No trabalho de representação o artista escolhe o exato momento em que um ajudante-de-ordens tenta proteger o Conde d'Eu, segurando-lhe as rédeas do cavalo, impedindo-o de avançar. A escolha desta cena, ao mesmo tempo, destaca e enfraquece o herói.

Na *Batalha do Avaíhy*, o artista pretende destacar o herói, Caxias, como protagonista da cena:

Quando bem observado, o quadro revela uma composição meticulosamente estudada e inteiramente realizada de acordo com convenções estéticas da academia. Resumidamente, Pedro Américo concebeu a cena de batalha a partir de duas diagonais que se cruzam no ponto central da tela, sobre seu auto-retrato. A despeito deste pequeno capricho, as diagonais são rigorosamente pesadas de forma a definir as duas posições da luta na cena apresentada: do lado esquerdo, representado por Caxias e sua comitiva, os interesses do Brasil, contraposto à posição exatamente simétrica dos paraguaios, demarcada por uma bandeira vermelha.⁵⁷⁶

A dinâmica básica do quadro, segundo Sonia Mattos, "resume-se, portanto, no confronto entre os comandantes brasileiros, que vêem suas estratégias de guerra

⁵⁷⁵BARBOSA, Luiz. Artes: a batalha do Campo Grande quadro de Pedro Américo. **A República**, Rio de Janeiro, 3 set. 1871.

⁵⁷⁶OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.112-115.

coroarem-se de êxito, e a massa que sucumbe aos horrores da luta".⁵⁷⁷ Reconhece a autora, esta mesma estrutura em *Independência ou Morte*, porém, como uma diferença: em *Avahy*, "Pedro Américo não pontuara tão claramente esta estrutura, encobrindo-a com um número quase infinito de elementos ditos 'decorativos'".⁵⁷⁸ Conclui, então, que placidez do herói *versus* agitação do campo de batalha são os elementos dicotômicos organizadores da tela.

Sua conclusão é fundamentada na idéia de "que a *Batalha do Avaí* tem uma estrutura criteriosamente composta segundo princípios que regiam a criação de um quadro de história e que faziam deste, segundo tradição acadêmica, o mais nobre dos gêneros da pintura".⁵⁷⁹

Por fim, Sonia Mattos, conclui:

A recepção equivocada de seu quadro como uma obra antiacadêmica, deixou Pedro Américo em situação bastante incômoda, pondo potencialmente em risco a própria ligação que ele tinha com o imperador e este fato teria conseqüências para o desenvolvimento da sua obra. Sabemos que, após a sua experiência com *A Batalha do Avaí*, Pedro Américo retorna à Europa, e aprofunda-se no estudo de algumas questões estéticas de grande importância para o mundo acadêmico, publicando, ainda em 1879, seu *Discurso sobre o Plágio na Literatura e na Arte*.⁵⁸⁰

Na nossa visão, três questões surgem aqui: a primeira diz respeito à estrutura organizacional de *Avahy* que, ao contrário de *Independência*, não permite a apreensão imediata do herói, a menos que o observador conheça o fato histórico e tenha visto um retrato de Caxias. A segunda refere-se ao contraste rigidez do herói *versus* movimento que o envolve. A princípio, conforme observa Maraliz Christo: "Um simples movimento de imaginação ajuda-nos a compreender a intenção do pintor. Se retirarmos da cena a figura de Caxias, o quadro permanece em sua lógica

⁵⁷⁷OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.115.

⁵⁷⁸OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.115.

⁵⁷⁹OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.115.

⁵⁸⁰OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.115.

de exposição do caos, subsiste sem o herói. No entanto, se retirarmos D. Pedro, para quem todos olhariam?"⁵⁸¹

Como bem observa Maraliz Christo, não falta domínio do artista sobre a própria composição. A questão não é de aprimoramento da forma de composição, o procedimento usado por Pedro Américo tem sentido inverso em cada quadro, porque persegue intenções diferentes. Na *Batalha do Avaí*, "o herói contemplativo é 'engolido' pela agitação que o circunda, porque a ênfase do artista recai sobre o caos e não sobre o herói".⁵⁸² Contudo, em *Independência ou morte*, a movimentação em torno de Pedro I, em vez de ocultá-lo conduz nosso olhar diretamente para sua figura. É por isso que, a nosso ver, a representação elaborada por Pedro Américo do primeiro imperador do Brasil – no centro da cena, em sua atitude um tanto artificial e pomposa, que mais se assemelha a uma estátua – corresponde a uma visão afirmativa do herói.

Pedro Américo encontrou, ainda, outras estratégias para estabelecer a hierarquia entre as figuras: D. Pedro, em segundo plano, é menor do que a figura do caipira ou dos soldados, no primeiro plano; porém o desnível entre soberano e súditos e a altura de D. Pedro, quando comparado com o caipira, reforça a posição superior do herói, realçando a imagem de D. Pedro como o libertador que conduz os destinos da nação.

A última questão refere-se aos estudos de Pedro Américo, quando retorna à Europa, dos quais Mattos destaca o *Discurso sobre o Plágio na Literatura e na Arte*, como de grande importância para o mundo acadêmico.

Pedro Américo, como pudemos ver, bebeu em múltiplas fontes para elaborar seus quadros, fato que lhe rendeu, como um dos protagonistas da "Questão Artística de 1879", muitas vezes, a acusação de plágio. O artista defendendo-se das

⁵⁸¹CHRISTO, op. cit., p.166.

⁵⁸²CHRISTO, op. cit., p.166.

acusações, em 25 de junho de 1880, conferenciou na Associação dos Dramaturgos, em Lyon. Seu discurso é prova de seu diálogo profícuo com a pintura internacional:

Senhores! (...) A que, pois, monta o aleive de plagiario, que com tamanha facilidade hoje se assaca a quem quer que se eleve acima da mediocridade? Se por plagiato se entende a imitação inconsciente, ou as coincidencias accidentaes do pensamento, ou a identidade original do assumpto, ou finalmente as casuaes reminiscências que inevitavelmente se encarnam nos grandes productos da intelligencia, qual é o autor, por mais illustre que seja, que não incorreu no involuntario delicto de plagiario? O progresso da sciencia não é mais do que a continuidade e a expansão da idéa através dos tempos. (...) Mas se da historia da sciencia passarmos á da arte, encontraremos logo os maiores mestres a se plagiarem reciprocamente para attingirem a perfeição que buscavam. (...) Nas Camaras do Vaticano encontram-se figuras de Raphael, que, no todo, reproduzem outras com que Masaccio decorou a igreja e o claustro do Carmo em Florença. Por qual razão nenhum critico viu nisso um fruto, um mero plagio? Porque a pintura do chefe da eschola romana é mais sabia e mais expressiva, completando pela evidencia do desenho e do clar'escuro e intenção revelada nas bonitas composições do illustre precursor.(...) Ora, o estylo é o homem, dizia Buffon; e o homem capaz de imprimir em um sujeito já explorado o cunho da sua propria individuação, dando novo e formoso semblante a uma concepção chronologicamente anterior, não é, por certo, equiparavel ao plagiário, cujo traço característico é a ausencia constante de grandes qualidades individuais dominadoras. (...) Não ha nisso usurpação fraudulenta á qual convenha o termo consagrado na lei Flavia para denominar a apropriação, compra ou venda de pessoa livre, e que Marcial applicou figuradamente ao auctor que, por não ter engenho proprio, rouba pensamentos e expressões alheias; há, sim, transformação de idéas, progresso de invento, e transmigração ascendente de uma mesma concepção em cerebros diferentes, que a comprehenderam tão diversamente quanto era nelles diversa a natureza psychologica e a sciencia de que dispunham. (...) A originalidade não reside tanto na absoluta independência da concepção quanto na fórmula peculiar a cada auctor, e isto já o havia dicto Victoriano Sardou defendendo-se do injusto labéu de plagiario, que lhe assacavam por ocasião de dar ao público outra de suas melhores peças. E tanto é certo, que uma figura de Miguel-Angelo differiria essencialmente de uma de Ticiano, ou de Correggio, por maior que fosse a coincidencia dos seus contornos juxtapostos. (...) A identidade de aspecto ou de situações na literatura, e nas bellas artes a semelhança de linhas ou de attitudes entre duas ou mais figuras de composições diversas não constitue, pois, depoimento valido contra a originalidade de qualquer dellas; e esta só se deve buscar na indole particular dos meios de que se serviram os respectivos auctores, para comunicarem o seu pensamento definindo-as. (...) A inferioridade relativa, a ausencia de engenho e de progresso manifestada no proprio fructo da imitação, eis, Senhores, o caracter distintivo do delicto litterario ou artístico, que muitos de proposito confundem com as coincidencias de idéas ou de fórmulas resultantes do facto de collaborarem, casual ou intencionalmente, diversos auctores summos no aperfeiçoamento e na immortalização do mesmo ideal.⁵⁸³

⁵⁸³**Discurso sobre o plagio.** Proferido a 25 de Junho de 1880 em Lyão à Associação dos Dramaturgos (MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. **Alguns discursos.** 2.^a parte. Florença: Imprensa de l'Arte Della Stampa, 1888. p.91-124).

Podemos deduzir que, para o artista, a coincidência de contornos justapostos, a semelhança de linhas ou de atitudes entre duas ou mais figuras de composições diversas, não é o mais relevante e sim o resultado que, oriundo da assimilação destes elementos submetidos ao seu estilo, é original.

Aliás, se levarmos em consideração o conteúdo do termo *plagiat* e certos equívocos que, por vezes, perpassam este termo, veremos que o discurso de Pedro Américo se nutre das reflexões elaboradas à época. No verbete do *Grand dictionnaire universel du XIX Siècle*, lemos:

*Mais il faut s'entendre sur le mot plagiat et ne pas confondre le larcin de la pensée et du style avec l'usage de ce fonds commun, de ces banalités inévitables auxquelles l'intelligence est condamnée, comme le corps l'est aux lois du mouvement. Il ne faut pas davantage confondre le plagiat avec les recontres du hasard, plus fréquentes qu'on ne le croit et que ont donné lieu au proverbe: "Les grands esprits se rencontrent", ni même avec l'appropriation féconde et perfectionnée de ce qu'un autre avait trouvé auparavant (...) Autre chose est, nous le répétons, une imitation féconde et une copie servile ou matériellement déguisée, come c'est le cas le plus fréquent des plagiaires.*⁵⁸⁴

Dentro desse quadro, cabe ressaltar que era preciso dar a conhecer a história recém-nascida e, neste caso, como coadjuvante na elaboração da memória da independência, Pedro Américo estabeleceu um diálogo permanente com a História da Arte e com a grande tradição das pinturas de batalhas ocidentais de seus antigos professores, sobretudo aquelas que enfatizavam o herói. Além disso, salienta que é preciso atenção aos episódios:

⁵⁸⁴Verbetes do *Grand dictionnaire universel du XIX Siècle*. Tomo 12, p.1108, coluna 1, reproduzido na Tese *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e Tiradentes Esquartejado*, de Maraliz de Castro Vieira Christo. Tradução da autora: "Mas devemos esclarecer a palavra plágio e não confundir o roubo do pensamento e do estilo com o uso desse fundo comum, dessas banalidades inevitáveis às quais a inteligência está condenada, como está o corpo às leis do movimento. Também não se pode confundir o plágio com os encontros do acaso, mais frequentes do que se acredita e que inspiram o provérbio: 'Os grandes espíritos se encontram'; nem mesmo com a apropriação fecunda e aperfeiçoada daquilo que outro encontrou anteriormente (...) São coisas diferentes – repetimos – uma imitação fecunda e uma cópia servil ou materialmente disfarçada, como é o caso mais frequente dos plagiários." (CHRISTO, op. cit., p.226).

Minucioso até o escrúpulo, fui duas vezes a São Paulo, depois de compulsar na Biblioteca Nacional, no Instituto Histórico e nas coleções particulares as obras nas quais alguma passagem me podia auxiliar; visitei a gloriosa colina do Ipiranga em companhia do Sr. Barão de Ramalho, o presidente da Comissão do Monumento que ali se está erigindo, sob seus olhos desenhei de diversos pontos o sítio que serviu de cenário ao segundo e mais grandioso canto da rápida epopéia, assim como já dias antes, acompanhado do arquiteto Dr. Tommazzo Bezzi e de diversos outros distintos diretores dos trabalhos do referido monumento, o havia feito em relação aos horizontes do lugar em que se passou o fato inicial, antes de reunir-se D. Pedro à guarda.

Cabe destacar, ainda dois estudos de Pedro Américo com a mesma temática:



Figura 66 - Pedro Américo. *Independência ou Morte*. Estudo. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



Figura 67 - Pedro Américo. *Independência ou Morte*. Estudo. Óleo s/ tela, 59 x 51cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro

Conforme lembra Cecília de Salles Oliveira, além da *Proclamação da Independência* de François-Rene Moreaux, encontra-se também reproduzida na obra de Stanislaw Herstal, *D. Pedro: Estudo Iconográfico*, outras idealizações do "Grito": uma litografia anônima (figura 69), provavelmente da década de 1860, na qual um índio é uma das figuras centrais da cena e uma xilogravura produzida por Harzal, nos anos de 1870 (figura 68). Segundo consta, Harzal teria se inspirado em esboço realizado por Pedro Américo.⁵⁸⁵

⁵⁸⁵HERSTAL, Stanislaw. *D. Pedro: Estudo iconográfico*. São Paulo/Lisboa, MEC/Casa da Moeda de Lisboa, 1972. v.1. p.198 e 200. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (Org.). *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999. p.63.



Figura 68 - Harzal. *O grito do Ipiranga*, c. 1870. Xilogravura, 20,7 x 24cm



Figura 69 - Anônimo. *O grito do Ipiranga*, c. 1840. Litografia impressa na França, 10,1 x 12,5cm

4.4 AS EXPOSIÇÕES ARTÍSTICAS: MONUMENTALIZAR O PASSADO E ESTETIZAR A HISTÓRIA

A exemplo das cerimônias de coroação, casamentos, aniversários, era preciso divulgar o Império, trazer a público um modelo de realeza a imagem da "civilização à européia". Nesse sentido, as exposições artísticas, representativas deste esforço de monumentalização do passado, assim como qualquer "discurso divulgativo da história conduz, naturalmente, a uma memória histórica (...) que, como todas as memórias, deforma, amplifica, esbate ou apaga, de acordo com a força de recepção e da transmissão".⁵⁸⁶

Evidentemente, para cada comemoração um determinado ritual, um adorno ou uma roupa diferente. É o caso das festas do Império que se transformavam em instrumentos estratégicos na afirmação da monarquia, constituindo-se em momentos privilegiados de sua exibição e quando, se necessário, os pobres chegavam, às vezes, a vender o seu último escravo, para comprar roupa nova, adornos e doces para comemorá-las.⁵⁸⁷

Aliás, como vimos, a criação de uma determinada memória passa a ser uma questão quase estratégica à fundação da nacionalidade tanto para o IHGB quanto à Academia Imperial das Belas Artes que passa a participar desse esforço de construção e perpetuação de determinada memória nacional, sobretudo, se levarmos em conta, o momento histórico crítico vivido pela Monarquia. A abolição da escravidão em 1888, por exemplo, foi "um forte golpe no seio do Império, que, a essas alturas, apoiava-se nos proprietários escravocratas cariocas". Além disso,

⁵⁸⁶TORGAL, Luís Reis. História, divulgação e ficção. In: TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Amado; CATROGA, Fernando (Orgs.). **História da história em Portugal: séculos XIX e XX**, 1998. v.2. p.156-157.

⁵⁸⁷KIDDER, Daniel Parish. **Reminiscências de viagens e permanência no Brasil** (Províncias do Norte) (1845). São Paulo: Martins Fontes, 1943. p.80-81.

essa é também a época dos conflitos com a Igreja, dos embates entre a "guarda negra" e os republicanos (...). Com efeito, a partir do segundo semestre, a cada dia um novo acontecimento acirrava os ânimos, e, paradoxalmente, a monarquia sobrevivia apenas timidamente, colada a representação pública de D. Pedro [II], que ainda era objeto de simpatia. Se naquele contexto o fim do Império era discutido quase abertamente, vários setores do exército e o próprio Deodoro preferiam aguardar a morte do "velho monarca" e só depois precipitar o golpe da república.⁵⁸⁸

Cabe lembrar que, no mesmo ano da inauguração da exposição do quadro *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, um dos mais empolgantes eventos artísticos à época, segue-se um outro acontecimento: a Abolição da Escravatura, no dia 13 de maio, assinada pela Princesa Isabel quando, mais uma vez, em razão da ausência do seu pai, o Imperador D. Pedro II, ficava à frente do mando Executivo.

De acordo com o contexto apresentado por Lilia Schwarcz, não por acaso, a exposição do quadro *Independência ou Morte*, que coincide com a aguda crise do Estado, representa mais uma tentativa de celebração da monarquia no Brasil que, "cai ou não cai". E exprime, de forma cabal, o caráter eminentemente político da iconografia brasileira: "Era o símbolo que resistia diante da realidade decadente; a imagem que persistia diante do contexto adverso".⁵⁸⁹

Ao nosso entender, enquanto o ano de 1888 foi vivido de maneira privilegiada pelo artista Pedro Américo, o ano em questão não seria dos melhores para um outro Pedro: o Imperador D. Pedro II do Brasil, que, aos 63 anos, mais parecia a imagem de "um velho consumido, marcado por profundas rugas e por imensas barbas brancas".⁵⁹⁰ O monarca, se já não fosse em si evidente, assemelhava-se a um mero espectador em relação aos acontecimentos políticos, em especial a intensificação dos movimentos abolicionista e republicano que desgastavam a monarquia.

⁵⁸⁸SCHWARCZ, Lilia Moritz. O olho do rei. As construções iconográficas e simbólicas em torno de um monarca tropical: o Imperador D. Pedro II. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira. **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas (SP): Papirus, 1998. p.132.

⁵⁸⁹SCHWARCZ, O olho..., op. cit., p.132.

⁵⁹⁰SCHWARCZ, O olho..., op. cit., p.132.

Assim, enquanto "a inauguração solenne da exposição do quadro comemorativo da Proclamação da Independência do Brasil em presença de Suas Magestades e Altezas Imperiaes e Reaes",⁵⁹¹ inclusive do Imperador D. Pedro II – é um elogio a D. Pedro I, lembrado pelos brasileiros como o herói da Proclamação da Independência do Brasil; o segundo acontecimento evoca um passado não tão exemplar: a escravidão, uma herança que "deitou raízes tão profundas na sociedade brasileira que ainda hoje se fazem sentir".⁵⁹² No final das contas, o "comércio de almas" e o sistema escravocrata que a Independência sequer tocou, preservam "intactos os três alicerces em que se fundou a produção colonial: o latifúndio, a monocultura e a escravidão",⁵⁹³ contrastando com os adornos da civilização, que desembarcou com D. João VI, "seu séquito de nobres, seus livros, suas carruagens, seus cetins, suas delicadezas, seus manuais de civilidade".⁵⁹⁴

Sem dúvida, não se pode deixar de notar o descompasso entre a exposição, uma tentativa de fortalecimento do poder monárquico, nas mãos de D. Pedro II, e a crise que acelera o processo de seu enfraquecimento político. De um lado, a exposição, que traz a público a certidão visual do novo Império independente de Portugal, celebra seu herói, resgatando as suas virtudes cívicas e construindo referenciais iconográficos de valorização do passado e, de outro, a Abolição da Escravatura, apenas alguns dias depois, que sela a queda do Estado imperial que

⁵⁹¹OLIVEIRA e MATTOS, op. cit.

⁵⁹²MALERBA, **O Brasil...**, op. cit., p.39.

⁵⁹³MALERBA, **O Brasil...**, op. cit., p.35.

⁵⁹⁴PECHMAN, op. cit., p.15.

se construiu até por volta de 1850 e que "teve como sustentáculo essas duas instituições: a monarquia e a escravidão. Caindo a escravidão em 1888, desmoronou o Estado imperial".⁵⁹⁵

Com a abolição da escravidão, a crise institucional que o Brasil vive nos anos que antecedem 1888 se aprofunda tornando evidente que, ao menos aos olhos da monarquia, o contexto é completamente adverso e os ares não são para festas.⁵⁹⁶

Assim, no dia 8 de abril de 1888, minutos antes das duas horas da tarde, chegaram à Academia Real das Belas Artes de Florença, Suas Majestades o Imperador D. Pedro II e a Imperatriz do Brasil para o ato de inauguração da exposição do quadro comemorativo da Proclamação da Independência do Brasil. A tela foi recebida com muita euforia e, além das "manifestações de apreço" das camadas nobres da elegante sociedade italiana, foi admirada especialmente pela S.M. o Imperador D. Pedro II, "que externou a todos a sua alta satisfação pelo mérito da pintura, cujo aspecto pareceu-lhe corresponder escrupulosamente ao fato histórico da proclamação da Independência política do Brasil".⁵⁹⁷

O artista, também recebeu "os mais efusivos encômios das pessoas competentes do país, as quais confessam jamais terem presenciado na antiga capital da Itália e das belas-artes uma festa artística como aquela".⁵⁹⁸

⁵⁹⁵Certamente, a escravidão estava desgastada, tornando-se ineficazes as tentativas de deter o processo de abolição desencadeado com o fim do tráfico negreiro em 1850. E, apesar das pressões dos grupos ligados às formas tradicionais de produção e ao trabalho escravo, a partir de 1880, o movimento abolicionista fortalece suas raízes, cujo húmus é a introdução do trabalho assalariado, as inovações técnicas, as atividades industriais e o crescimento da população livre e das grandes cidades. De fato, nas últimas décadas do século XIX, as transformações econômicas somaram-se às mudanças sociais e políticas, ganhando representação os interesses das camadas médias urbanas e mais força, o movimento republicano, a partir de 1885 (MALERBA, **O Brasil...**, op. cit., p.144).

⁵⁹⁶SCHWARCZ, **As barbas...**, op. cit.

⁵⁹⁷Apud OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.31.

⁵⁹⁸OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.31.

Pedro Américo, em meio a essa crise institucional, na qual se estabelecia uma verdadeira batalha de imagens, conforme suas palavras, realiza a obra que sintetiza o caráter ideal do "primeiro sopro de vida de nossa saudosa pátria como nação livre e independente". Durante a solenidade de inauguração do quadro, dirige-se à D. Pedro II dizendo sentir-se "altamente honrado de ter concluído uma página destinada a comemorar um dos mais gloriosos feitos do Augusto Progenitor de Vossa Magestade".⁵⁹⁹

INAUGURAÇÃO SOLEMNE
DA EXPOSIÇÃO DO QUADRO COMMEMORATIVO
DA
PROCLAMAÇÃO DA INDEPENDENCIA DO BRASIL
 em presença de
 Suas Magestades e Altezas Imperiaes e Reaes
O IMPERADOR E A IMPERATRIZ DO BRASIL
A RAINHA DA SERBIA
A RAINHA DA INGLATERRA E IMPERATRIZ DAS INDIAS
O PRINCIPE D. PEDRO — A PRINCEZA BEATRIZ
E O DUQUE DE LEUCHTENBERG
 Das principaes auctoridades civis e militares presentes em Florença
 de muitos principes titulares
 e finalmente de
 numeroso e illustrado auditorio
 Na Academia Real das Bellas Artes de Florença
 no dia 8 de Abril de 1888

Figura 70 - Convite à Exposição de *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, em Florença

⁵⁹⁹Apud OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.31.

A partir da análise do convite à exposição (figura 70), percebemos que a ordem estabelecida às autoridades põe a nu o lugar claramente demarcado às figuras reais neste ritual, atestando o caráter aristocrático da exposição. Na abertura do texto, diante das mais importantes autoridades, inscritas em primeiro lugar e em letras maiores, lê-se que a inauguração do quadro se dá "em presença de Suas Majestades e Altezas Imperiais e Reais, o Imperador e a Imperatriz do Brasil, seguidos da Rainha da Sérvia, da Rainha da Inglaterra e Imperatriz das Índias", do Príncipe D. Pedro, da Princesa Beatriz e do Duque de Leuchtenberg.⁶⁰⁰

O convite estendeu-se a um segundo grupo, inscrito em letra menor, mas ainda merecedor de certo destaque: as "principaes auctoridades civis e militares presentes em Florença" e a "muitos príncipes titulares", lembrando-se ainda da participação de um "numeroso e ilustrado auditorio". Por último, em letras menores, a instituição a qual é confiada a pintura representativa da Proclamação da Independência do Brasil: a "Academia Real das Bellas Artes de Florença".⁶⁰¹

Contudo, o que chama a atenção não é a presença e a distribuição coerente das destacadas personalidades, mas a ausência do nome daquele a quem coube dar a ver uma página considerada tão importante da história da pátria: Pedro Américo. Subentende-se que o quadro, nomeado perante os nobres convidados, ocupa uma posição nodal, enquanto Pedro Américo, de acordo com um código ancestral de gestos e posições hierarquicamente determinadas, mantém-se em uma posição inferior. Pode-se dizer que o quadro subordina o artista, no entanto, como produto imediato do seu trabalho, prolonga-o.

Mas, se não consta o nome do artista e se um convite é "uma mensagem oral ou escrita pela qual se formaliza este ato" quem, em nome do artista, formalizou

⁶⁰⁰OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.31.

⁶⁰¹Apud OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.31.

o convite? Além disso, o que esse convite tem a dizer como uma "convocação as mais importantes autoridades"?⁶⁰²

Segundo Cecília Salles de Oliveira e Claudia Mattos, o séquito imperial – o Imperador do Brasil D. Pedro II e a Imperatriz Teresa Cristina Maria, minutos antes das duas horas da tarde, chegaram à cerimônia de inauguração da exposição, acompanhados de outras figuras eminentes: D. Pedro Augusto de Saxe Coburgo Gotha, os Viscondes de Nioac, de Carapebus e da Motta-Maia, a Viscondessa de Carapebus – foi recebido à entrada da Academia Real das Belas Artes

pelos Srs. Prefeito da Província Senador Gadda, Presidente da Câmara Municipal Marques Torrigiani, Diretor do Instituto Real das Belas-Artes Marques Ginori, Presidente da Academia Real das Belas-Artes Comendador Francolini acompanhado por todo o Corpo Acadêmico, General Comandante das Armas da Província, Questor da Cidade, Presidente da Universidade e Diretor do Instituto Real dos Estudos Superiores, Senador Alfieri, Príncipe Thomaz Corsini, Príncipe Pandolfini de S. Dino, Príncipe Strozzi, Príncipe da Scilla, Senador Mantegazza, Presidente do Tribunal Superior de Justiça, Marquês All-Macarani, Duque de Dino, Marquês de Laiatico, Deputado Peruzzi, Mestre de Cerimônias de S.M. o Rei Humberto, Comendador Simão Peruzzi, Marquês Lottarigo della Stufa, Gentil-Homem de S.M. a Rainha da Itália, Conde Ângelo De Gubernatis, Comendadores Rossi e Salvini, e outras notabilidades da política, da ciência e das letras.⁶⁰³

Comprova-se pelos relatos e pela ordem – nada aleatória! – quem são os anfitriões e os convidados, mas, e Pedro Américo? Qual lugar é destinado àquele que não pertence a nenhum dos outros segmentos, mas, é tão entusiasticamente elogiado por ter concluído "aquela página de pintura histórica"?⁶⁰⁴

As marcas de distinção, cuja lógica tem no papel social e político dos participantes – convidados, anfitriões e artista – do evento e da instituição artística, evidenciam posições antagônicas: de um lado, a presença de tão nobres figuras, na condição de mentores e mantenedores e de outro a obra e por extensão o seu realizador.

⁶⁰²Apud OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.31.

⁶⁰³OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.29.

⁶⁰⁴Apud OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.31.

Não é difícil deduzir que Pedro Américo, imerso nessa lógica da classificação – assim como historiadores, pintores, escultores, poetas, coreógrafos, dançarinos – é usado de forma quase instrumental e que, nesse ritual marcado por uma teia de relações assimétricas, a Monarquia é a protagonista do *mise-en-scène*, destinando-se ao artista um papel secundário. Em verdade, por trás da apresentação da obra aos convidados importantes, avalia-se a competência do artista na intermediação do fato histórico-fato artístico.

Para ilustrar essa questão é bom lembrar que S.M. a Rainha Vitória, durante a inauguração de *Independência ou Morte*, dirigindo-se ao pintor disse "que ele se podia ufanar de ter podido concluir aquela página de pintura histórica".⁶⁰⁵ Para a Rainha Vitória, o artista é uma autoridade, pois foi capaz de "concluir aquela página de pintura histórica", de mostrar o herói ausente, substituindo-o por uma imagem capaz de representá-lo adequadamente, por isso, ele podia ufanar-se.

Seu reconhecimento, portanto, se dá na medida em que, como artista, quando requeridos seus serviços à criação e divulgação de uma representação da realeza, tornou-se merecedor de tal distinção correspondendo à confiança do Império. Nesse momento, como afirma Coli, "o ícone está terminado" e se a representação elaborada por Pedro Américo é a certidão visual da Proclamação da Independência do Brasil, resta exibi-la publicamente de modo a fixar uma imagem visual da fundação da Nação.⁶⁰⁶

Evidentemente, há uma interdependência entre o reconhecimento da obra e do *modus operandi*⁶⁰⁷ do artista que só existe, fundamentalmente, pelo reconhecimento dos outros.⁶⁰⁸ Essa *auctoritas*, por outro lado, estende-se à Academia Real de Belas

⁶⁰⁵Apud OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.31.

⁶⁰⁶COLI, A pintura..., op. cit., p.383.

⁶⁰⁷BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p.61.

⁶⁰⁸BOURDIEU, **O poder**..., op. cit., p.117.

Artes de Florença, pois, de acordo com o seu pronunciamento, Pedro Américo dá mostras de sentir-se altamente honrado de "expor aos descendentes ou compatriotas de Rafael, Leonardo Da Vinci e Michelângelo" a imagem do "primeiro sopro de vida de nossa saudosa pátria como nação livre e independente", afinal, é o espaço sagrado das Belas Artes.

Por outro lado, o quadro faz justiça às honras especiais – extensivas ao artista – como um dos principais exemplos da pintura brasileira e os sinais de reconhecimento como se pode deduzir são muitos: primeiro, o artista, de acordo com a lógica que constitui essa sociedade, recebeu os cumprimentos dos grandes do Império e, nesse momento privilegiado de promoção social, foi entusiasticamente cumprimentado por todos os convidados, que com ele se "congratulavam pelo esplendor daquela festa e pelo êxito da obra exposta".

O artista busca reconhecimento, mantém-se, porém, em uma posição hierarquicamente inferior à sua obra. Quando tomavam a cena, os artistas o faziam conforme os "papéis que eram minuciosamente regulamentados pela etiqueta", reproduzindo e produzindo, a partir de uma ordem histórica e artística já definida, a estrutura geral dessa sociedade.

Em segundo lugar, a exposição é o evento de apresentação pictórica do fato histórico e o ícone foi recebido com euforia no panteão dos grandes mestres. A pintura, além das "manifestações de apreço" das camadas nobres da sociedade italiana, foi admirada especialmente pela S. M. o Imperador D. Pedro II, "que externou a todos a sua alta satisfação pelo mérito da pintura, cujo aspecto pareceu-lhe corresponder escrupulosamente ao fato histórico da proclamação da Independência política do Brasil".⁶⁰⁹ Mas, o que se pode extrair desta afirmação?

O Imperador D. Pedro II agradece a montagem realizada por Pedro Américo, pois, para o velho Monarca, a tela corresponde "escrupulosamente ao fato histórico" porque exhibe a imagem da Monarquia com sua figura central: o Imperador

⁶⁰⁹OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.30.

D. Pedro I. Nesse sentido, não só divulga, mas exalta uma historiografia nacional, cuja matriz é o ideal romântico que matiza o movimento de Independência, valorizando o Imperador como o seu herói.

Assim, em terceiro lugar, pode-se perceber, pelas palavras do Imperador D. Pedro II, uma avaliação positiva do artista em razão do resultado conseguido. Nesse caso, é o Imperador do Brasil quem presta homenagem ao artista e ao evento que também é elogiado pelas "pessoas competentes" do país, "as quais confessam jamais terem presenciado na antiga capital da Itália e das belas-artes uma festa artística como aquela".

Podemos concluir, então, que o artista, a partir de uma certa "economia dos gestos", precisa atuar de forma hábil não apenas no fato de exhibir, mas, em saber qual realeza exhibir. Em outras palavras, saber como representar o acontecimento, definindo uma memória que se perpetuará, de modo a construir um tipo de percepção e fazer com que a atenção se deixe absorver pela pintura. Segundo Pierre Bourdieu, "o poder de manter a ordem ou de subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras"⁶¹⁰. Nesse caso, a exposição é também a hora de cada "ator" prestar contas de seu papel e se, no caso do artista, cumpriu a missão que lhe foi destinada.

Pode-se afirmar, então, que "a representação já não se resume à exibição, como na entrada triunfal do rei, que apenas reforça a idéia do poderio do seu império ou o consagra por uma vitória militar: é isso e mais, presume a real *identificação*, a repetição mística ou a *reapresentação* do acontecimento".⁶¹¹

De acordo com o teor do convite, a exposição do quadro comemorativo da Proclamação da Independência do Brasil não é só o ato inaugural de expor pela

⁶¹⁰BOURDIEU, **O poder**..., op. cit., p.186.

⁶¹¹MALERBA, **A corte**..., op. cit., p.36.

primeira vez à vista ou ao uso do público uma imagem da Independência, digna de se manter na memória nacional, mas é também, um ato rememorativo, visto que dá início ao funcionamento de uma memória. A comemoração, nesse sentido, tem um caráter fundamentalmente político – evento cultural de apresentação da pintura e ato inaugural de representação – e exatamente aí está o seu poder.

A tela não reproduz o fato como se fosse mera projeção ou reflexo imaterial de uma realidade material fundadora, a exposição de *Independência ou Morte* pode produzir e conservar um sistema de crenças. Como em uma vitrine, cede lugar à memória, informa, descreve, mas não duplica simplesmente o fato histórico. Cede lugar a um determinado discurso que lhe serve de álibi.

Para finalizar, de acordo com Cecília Salles de Oliveira e Claudia Mattos:

Com o mesmo cerimonial da entrada foram os Augustos viajantes conduzidos a saída da Academia, dando S.M. o Imperador o braço à S.M. a Imperatriz, o Presidente da Câmara Municipal marquês Torrigiani à S. M. a Rainha da Sérvia, o Prefeito da Província Senador Gadda à Ex.ma Senhora D. Carlota de Figueiredo, esposa do Dr. Pedro Américo, o Cônsul Geral do Brasil em Gênova Comendador Rodrigues Martins à Ex.ma Senhora Baronesa de Santo Ângelo; seguindo-se finalmente os principais titulares e mais notabilidades, depois das quais diversos comandantes superiores do Exército, os Carabineiros reais e a Guarda Municipal em grande uniforme.⁶¹²

Ao traçar os percursos de Pedro Américo, na construção de uma imagem oficial *pari passu* a uma fala representativa da política imperial sem perder de vista que o olhar do artista, entre tantas diferentes perspectivas acerca da memória, privilegia e emoldura um recorte, esta análise nos ofereceu um pano de fundo sobre o qual foi possível considerar o que está implicado no exercício do poder: há uma forte tensão entre a capacidade criadora dos indivíduos e as normas, as convenções, os cânones que dão suporte e aquilo que lhes é possível pensar, enunciar e fazer.

⁶¹²OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.31.



Figura 71 - Luiz Carlos Peixoto. *Monumento do Ipiranga*, 1893. Óleo s/ tela, 77 x 110cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo

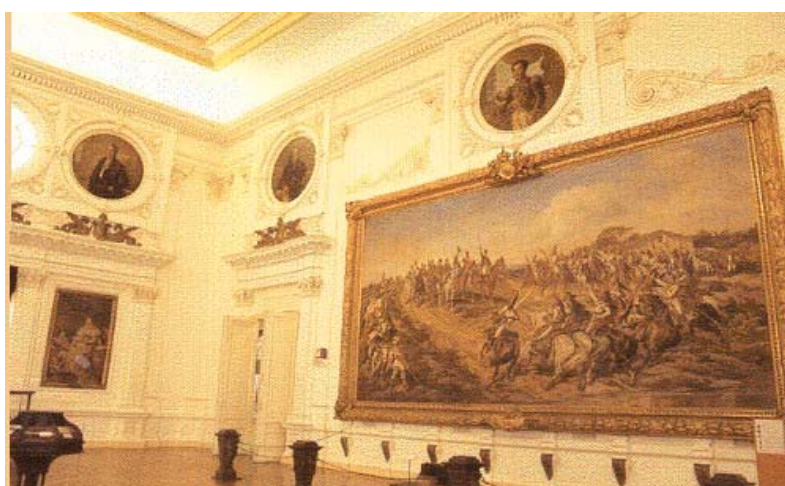


Figura 72 - Foto José Rosael. Vista geral do Salão Nobre

A tela *Independência ou Morte*, uma das mais importantes obras do acervo artístico nacional e que testemunha o sentido que a Independência adquiriu nos fins do século XIX, pode ser apreciada no Salão de Honra do Museu Paulista: "edifício-monumento construído para delimitar o lugar do 'grito' e que, desde os últimos anos do século passado, abriga o Museu e suas coleções".⁶¹³

⁶¹³WITTER, José Sebastião. O brado do Ipiranga na Coleção do Acervo. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (Org.). **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999. p.9.

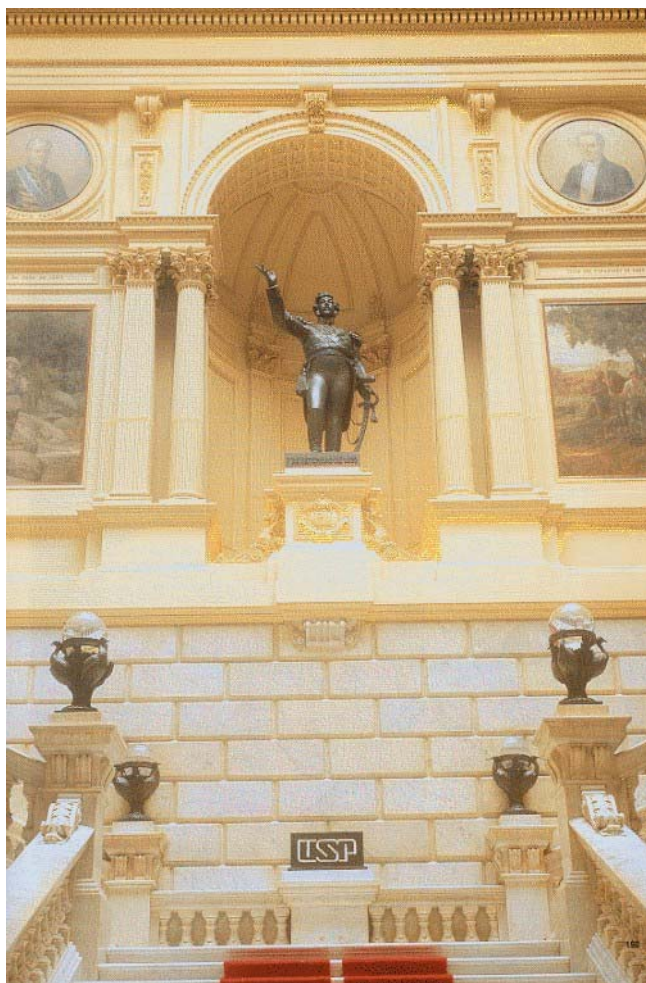


Figura 73 - Foto José Rosael. Museu Paulista. Vista geral da escadaria central. No alto a escultura de D. Pedro I, encomendada pela comissão, ao escultor Rodolpho Bernardelli, que ficou pronta apenas em 1824. representa o momento em que D. Pedro solicita a retirada dos laços portugueses. "Na base da escultura, em ambos os lados, encontram-se esculpidos os dragões da Bragança"⁶¹⁴

Finalmente, concordando com José Sebastião Witter, lembramos: "Nada substitui uma visita ao Museu Paulista e o impacto provocado pelo encontro, ao vivo, do painel *Independência ou Morte!*"⁶¹⁵

⁶¹⁴OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.9.

⁶¹⁵MAKINO, Mioko. A ornamentação alegórica. In: WITTER, José Sebastião (Dir.); BARBUY, Heloisa (Org.). **Museu Paulista**: um monumento no Ipiranga (História de um edifício centenário e sua recuperação). São Paulo: Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, 1997. p.278.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do mesmo modo que o visível comporta o invisível, a presença da imagem assinala uma reinvenção do passado, que só se constrói sobre uma visão que sempre comporta certa cegueira. Por certo, ler uma imagem pressupõe um movimento de aproximação que, em alguma medida, é um inventário de indagações colocadas às imagens. Assim, ao realizar uma espécie de arqueologia da Pintura Histórica, no século XIX, estabelecemos um diálogo com as imagens que reapresentam a realidade brasileira, afinal, para ler uma época, como bem observam Erwin Panofsky e Louis Marin, é preciso decifrar as suas representações.

Não se trata, contudo, de considerar a arte como reflexo do social, muito menos de buscar verdades absolutas e certezas normativas, mas sim de ver nas imagens a vida, os sentimentos, as razões, os valores de uma outra época. Essas figurações de memória, por meio das quais podemos reinterpretar e construir a história, como registros históricos, muitas vezes, são tomadas como retratos fiéis de uma época, de um acontecimento, de uma certa paisagem; contudo, são imagens de patriotismo, de dor, de luta, de felicidade.

Nesse sentido, nunca é demais lembrar: ante os registros históricos, iconográficos ou não, é fundamental perguntar-se sobre os silêncios, as ausências e os vazios, que sempre compõem o conjunto e que nem sempre são facilmente detectáveis. De fato, na crítica interna e externa das fontes iconográficas não aplicar esse procedimento destinando-lhes um papel de ilustrações de fim de texto, de releas gravuras das narrativas é emprestar-lhes uma equivocada autoridade: estatuto de prova e de verdade irrefutável. É esquecer que essa fonte perigosamente sedutora, segundo Eduardo Paiva, "nova vedete" da historiografia mais recente, traz embutida as escolhas de seu autor e do tempo e espaço em que foi concebida ou inventada. O que não deixa, por outro lado, de ter conseqüências na criação de um novo olhar sobre os fatos e feitos dos heróis da nossa história a inventar e, especialmente, tomar como modelos. Tanto mais que nas últimas décadas, a arte adquiriu um lugar

de destaque nas pesquisas que se valem da iconografia, desempenhando um papel decisivo no processo de construção visual do passado.

Isso significa que o imaginário não é, como se poderia pensar, um mundo à parte da realidade histórica, ao contrário, esse campo icônico e figurativo integra a dimensão do real, do cotidiano, da história vivenciada e influencia, diretamente, nossas formas de viver, de pensar e representar o mundo em que vivemos, em toda sua diversidade e complexidade.

A partir deste quadro, coube a nós decodificar os ícones, identificar transparências e opacidades e, a exemplo da tela *Independência ou Morte* – imagem que suporta uma interpretação do passado –, decifrar os vazios e as intencionalidades que carrega. Por essas razões, se as imagens não são retratos de uma verdade, nem cópias fiéis de fatos históricos, assim como teriam acontecido, nunca são completas nem definitivas e, de modo semelhante às versões históricas, são sempre uma construção. Ao enfatizar que as fontes iconográficas, no conjunto ou nos detalhes, carregam em si valores e significados temporais distintos, pois são elaboradas e reelaboradas em cada época, é importante sublinhar que a iconografia pode ser, então, mais "sedutora" que outras fontes. Segundo Eduardo Paiva, a imagem, belo simulacro da realidade, como uma espécie de canto da sereia é capaz de cegar, conduzindo a vítima diretamente ao seu colo traiçoeiro.

A imagem traz porções da realidade, dimensões ocultas, perspectivas, porém não é a realidade histórica em si. Assim, a partir da leitura, da interpretação e de um diálogo entre documentos verbais e iconográficos, tentamos questionar por que e para que *Independência ou Morte* foi elaborada e indagar por que esta imagem, ao ser lida a *posteriori*, continua sendo referencial para nós. Sem dúvida, *Independência ou Morte* resistiu ao tempo e à crítica histórica: é talvez a mais divulgada em manuais didáticos e associada a um discurso afirmativo sobre o papel de D. Pedro I na fundação da Nação e, por representar em grandes dimensões o momento de fundação nacional, é expressão da união de vários grupos em torno da figura do príncipe.

Embora sua visibilidade se amplie, a partir da década de 1920, em razão das comemorações do Centenário da Independência, momento da recuperação da experiência monárquica, desde o final do século XIX, a presença do herói no imaginário nacional traz para primeiro plano um debate sobre a formação das identidades nacionais. Mas, o processo de construção coletiva das identidades nacionais não apresenta um molde único e, no caso Brasil, é precisamente na passagem do Império para República que entra em pauta a redefinição do Estado-nação. Segundo Noé Sandes, a ausência do aparato jurídico e de controle sobre o povo rude e as grandes distâncias inviabilizavam a construção de uma imagem nacional calcada no ideário europeizante que dominava o país.

Qualquer certidão de nascimento, como bem observa Anne-Marie Thiesse, estabelece uma filiação; nesse sentido, as representações artísticas, como uma espécie de arqueologia, iniciada pelos artistas-viajantes em busca do "Grael nacional", permitem-nos mergulhar nas profundezas da História e descobrir onde reside a perenidade de uma nação: no Povo ou no Príncipe?

No caso do Brasil, a necessidade de definir as relações entre o universal e o particular, vital à construção da nação, não se separa do esforço de construção e perpetuação de determinada memória nacional. Esse esforço de construção da memória da monarquia brasileira é acompanhado por uma dimensão estética não menos importante, afinal, como vimos, uma nova concepção de mundo pressupõe necessariamente novos modos de representação. A nosso ver, não restam dúvidas de que a invenção das nações coincide com uma intensa criação de novas formas de expressão literária e artística.

É nesse contexto que o patrimônio artístico nacional se fazia mais necessário à formação identitária no Brasil. Porém, a elaboração de uma auto-imagem positiva, como apregoada por Dante Moreira Leite, refletiu ambigüidades: a paternidade européia, por exemplo, muitas vezes foi um obstáculo na elaboração de um ideário próprio, outras vezes, guiados por um desejo de universalidade, no confronto com o "outro", a Nação tentou se encontrar. Ao que parece, a constituição

do nacional, transcende a mera diferenciação externa e, como bem observa Noé Sandes, há uma face interna que prescinde de uma feição específica. De fato, enquanto na Europa o conflito se referia à luta entre o clássico e o romântico e que os românticos criticassem a imitação do grego, no Brasil o conflito se deu entre o universal e o nacional e, por isso, se criticasse e, talvez, ainda se critique a imitação do europeu.

Mesmo assim, tal perspectiva deixa vislumbrar que o ideário e os temas de nossa independência e o estabelecimento da identidade do Brasil se dão num jogo de diferenças: de um lado "admiração" ou "desprezo" e, de outro, "aceitação" ou "recusa" do "grupo estranho". A volta à tradição, por exemplo, será dada na perspectiva da celebração do indígena, da língua nacional, a única na qual o brasileiro poderia exprimir-se e que, ao mesmo tempo, já seria expressão de nossas características mais autênticas.

Foi por isso que procuramos indagar mais acerca da conformação visual de uma memória produzida sobre o processo de independência do Brasil que acerca da história de D. Pedro I. Trata-se de dar lugar às imagens que, extraídas da história, foram elaboradas desde a vinda da Missão Francesa, em 1816, visando construir uma nova ordem social. Afinal, desde a chegada da Família Real, em 1808, como vimos, era preciso estetizar, polir, adornar; enfim, impor uma ordem reguladora de todas as esferas da existência. Segundo Robert Moses Pechman, forjar o "decoro público", portanto, tornou-se o projeto civilizatório daquela corte que, da noite para o dia, substituiu "o brilho dos pirilampos da mata tropical", pelo "luzir de seus oiros e de suas sedas".

Podemos concluir, então, que os "socorros da estética" – como uma espécie de exercício de valorização do pitoresco da paisagem e das gentes, do indígena que não só encarnava o mais autêntico, mas representava o passado honroso – contribuíram: em primeiro lugar, no sentido de transformar uma terra selvagem em um espaço civilizado; em segundo, no aformoseamento da cidade; em terceiro, na promoção e difusão da instrução e conhecimentos aos homens destinados

aos empregos públicos de administração do Estado e, por fim, em virtude da ambição de dar autonomia cultural ao Brasil, para despertá-lo de sua modorra secular.

No caso brasileiro, portanto, a fundação da Academia Imperial de Belas Artes, após a independência política do Brasil, atrela-se à necessidade de se criar uma identidade e, em uma experiência compartilhada com o IHGB, por meio de uma farta produção de imagens oficiais, sob uma perspectiva hegemônica cultural, transformar o Império no grande tema, colocando-o acima das divisões partidárias e dos conflitos representados por "Balaíos", "Farrapos", "Cabanos" etc. É nesse ambiente político conturbado, principalmente, a partir de meados do século XIX, que se destinava à Academia o papel de criadora de um "imaginário da brasilidade" e a iconografia do período ilustra bem a representação "a européia" de um D. Pedro I, por exemplo. Em *Independência ou Morte*, o herói em pose altiva, réplica dos modelos do velho Mundo, que se diferencia apenas nos detalhes.

Partimos da hipótese de que as representações iconográficas elaboradas pelos artistas da Academia Imperial de Belas Artes foram úteis à construção da identidade nacional e, talvez, em razão de seu caráter educativo e, inegavelmente, político, ajudaram a forjar um imaginário nacional. Mas o exame, ainda que parcial, de nossa história artística mostrou claramente que os estilos, sobretudo de feição européia, aqui se conformaram às condições de uma nova realidade.

Isso não significa, porém, retomando Debret como exemplo, que ao romper os contornos sempre tão marcados no classicismo, este artista tenha alcançado uma nova arte brasileira. A menos que seu esforço para realizar uma arte que incorporasse os traços singulares da dinâmica social brasileira, tão bem retratados em sua *Viagem*, possa ser tomado como indicativo do surgimento de uma nova produção visual brasileira.

Portanto, no final das contas, como um biógrafo visual, fixa sua atenção nos aspectos pitorescos e históricos da realidade brasileira, extraídos da própria observação ou das anotações e desenhos de outros artistas viajantes. Debret, sem dúvida, é o primeiro artista a captar, sob um olhar, sobretudo, antropológico, as

imperfeições da dinâmica social exibindo-as. Seu protagonista é o "brasileiro", que o artista aproxima do campo da história, lugar do homem ativo e independente. A natureza, como para a maioria dos viajantes e intérpretes do país, é vista como o espaço a partir do qual a idéia do homem brasileiro se constituiu e que, para Debret, era igualmente domínio da ação do homem civilizado.

Evidentemente, outros dois personagens da Academia cumprem um papel fundamental: Manoel Araújo Porto alegre, da primeira geração de artistas brasileiros, e Pedro Américo de Figueiredo e Melo, da segunda. Manoel Araújo Porto alegre, por sua vez, a partir da ruptura com o ideário neoclássico, tentou transpor para o plano da cultura e das artes, a independência política e, em razão da marca fortemente cultural de seu pensamento, permeado de traços próprios do Romantismo, buscou as dimensões históricas, geográficas e culturais particularizantes do Brasil de modo a inseri-lo no universo das nações modernas e ocidentais. Consolida, enfim, o papel político das artes a serviço da formação moral e intelectual das novas gerações e delega a si e aos outros homens das artes, a missão de construir as obras destinadas ao culto nacional. Não sem razão, portanto, luta pelo estreitamento das relações entre artista e governo, mediante uma produção iconográfica a serviço da construção de um Estado forte no imaginário do povo.

É inegável, pois, a relação Arte Império e, por conta deste vínculo, o projeto artístico-cultural de Porto alegre seria fundamental para a definição de comportamentos e sensibilidades elaboradas através de um viés político afirmativo da Monarquia.

Essa análise nos oferece um pano de fundo sobre o qual surge, como o emblema maior do sentimento de nacionalidade, o quadro *Independência ou Morte*, de Pedro Américo que, transformado em instrumento estratégico na afirmação de D. Pedro como o grande herói nacional, simboliza a apoteose da monarquia. Américo, na esteira do movimento histórico vivido pelo Brasil, de elaboração de seu panteão cívico, aponta para uma temática de longa tradição na história extremamente atual na historiografia da arte: a representação do herói. Como é evidente nas suas obras,

estabelece um diálogo com a pintura internacional e, no conjunto de sua produção, o mito do herói é constante e se respalda em uma práxis artística cujas fontes principais são a pintura francesa e a italiana.

Examinando a iconografia da fundação da nação, sobretudo aprofundando-nos na estruturação de seus quadros: *Batalha de Campo Grande* e *Batalha do Avaí*, *Tiradentes esquartejado* e *Independência e Morte*, mediante a comparação por contraste, buscamos os sentidos por trás da representação do herói. Na *Batalha de Campo Grande* vemos o Conde d'Eu, segundo comentário de Luiz Barbosa, que mais parecia copiado de "uma figura de barro e não modelado sobre o vivo", um "manequim vestido", no dizer de Gonzaga Duque; em *Batalha do Avaí*, Pedro Américo enfatiza a luta escarnecida, em prejuízo do herói. Nesse caso, Duque de Caxias, o herói contemplativo, na definição de Manuel Bandeira, mais parece um "turista" que parece "engolido" pela agitação que o circunda. O herói na tela *Tiradentes Esquartejado* é representado aos pedaços e, em *Independência ou Morte*, a representação de D. Pedro I, corresponde a uma visão afirmativa do herói.

Evidentemente, o que está em jogo, no contexto da elaboração de uma memória da Independência, é a eficácia simbólica e, nesse sentido, o tom heróico de *Independência* dava colorido e sentido ao próprio ato de fundação nacional.

Os textos elaborados ao longo do século XIX – a exemplo da obra escrita por Canto Mello – nos quais se descrevem detalhadamente os fatos ocorridos na viagem de D. Pedro a São Paulo, demonstram que eram muitas as controvérsias em torno do Sete de Setembro.

Assim como Machado de Assis, sem dúvida, nós também preferimos a "lenda" à "história autêntica" e concordamos com ele: o "grito" do Ipiranga "é mais sumário, mais bonito e mais genérico". Assim como a lenda, a tela *Independência ou Morte* é mais sumária, pois, converge para um único ato e seu protagonista, é mais bonita já que reveste a cena de uma atmosfera heróica e, por fim, é mais genérica porque eleva o gesto de D. Pedro, por meio de narrativa romântica, ao nível do gesto libertador universal.

Certamente, o processo de heroificação impõe, é claro, a transmutação da figura real, a fim de torná-la arquétipo de valores, esperanças e aspirações coletivas e foi, talvez, imbuído deste espírito que Pedro Américo se indagava sobre os traços que poderia distinguir a narrativa história da sua representação pictórica.

Enfim, partindo da hipótese de que a iconografia pictórica é fonte de compreensão e de representação dos acontecimentos históricos, contudo, não corresponde inteiramente a nenhum dos projetos que estão na sua origem e compõem seus sentidos, nosso objetivo foi demonstrar que, embora não se configure em instrumento de mera legitimação simbólica do Império, tudo leva a crer que a tela *Independência ou Morte* – por ser mais sumária, mais bonita e mais genérica – garante, ao episódio do Sete de Setembro, a eficácia simbólica e o seu êxito em atingir não só as mentes, mas, sobretudo, os corações, conforme argumentos de José Murilo de Carvalho.

Portanto, encaixa-se perfeitamente na idéia de formação de um corpo coeso moldado em torno de objetivos comuns, contribuindo sobremaneira para a construção de uma leitura gloriosa de nosso passado.

Na tentativa de garantir simbolicamente um lugar de destaque para o ato de fundação da Nação, Pedro Américo elaborou a representação do episódio de 7 de setembro que, por força de sua divulgação, constitui não só a representação iconográfica mais divulgada do episódio, mas, na medida em que obteve êxito na definição da identidade nacional, serviu também para modelar condutas, plasmar visões e, a exemplo do IHGB, dar visibilidade ao seu passado, presente e futuro.

Ora, segundo palavras de Afonso de Escagnolle Taunay, era uma representação da cena majestosa do Sete de Setembro de 1822, cara a todos os corações. Muitos dirão, no entanto, que lhe falta certa originalidade, ao que se poderá responder: ainda assim representa uma homenagem, e das mais impressionantes até hoje realizadas, um documento-monumento incontestavelmente notável da arte brasileira.

A finalidade da imagem é propor sentidos, nesse caso, seu sentido transborda a moldura do quadro. Isso significa que há uma forte tensão entre a capacidade criadora dos indivíduos e da sociedade e as normas, as convenções, os cânones que dão suporte – de acordo com a sua posição nas relações de dominação – àquilo que lhes é possível pensar, enunciar e fazer.

Seguindo os debates travados pela crítica à obra de Pedro Américo, a exemplo da *Questão Artística de 1879*, observamos que o artista era conhecedor e partícipe das reflexões estabelecidas pela Pintura Histórica, nacional e internacional, de sua época, cujo pano de fundo é a desconfiança em relação ao herói tradicional. Se no período napoleônico, o herói era o grande protagonista e dele emanava toda força dos quadros, pouco a pouco, era substituído pelo herói moderno. Exemplo disso, na obra de Pedro Américo, é a representação de Tiradentes, cuja imagem é absolutamente contrária à de D. Pedro como herói "à maneira" de Napoleão.

Ora, o fato de um artista extrair de maneira quase literal, conjuntos ou partes inteiras de suas obras de outras, era para alguns vista como plágio, esquecendo-se que, naquele contexto, o que se buscava num quadro histórico não era a originalidade, mas, como vimos anteriormente, a transposição de modelos ilustres.

Conseqüentemente, ao investigar a visão do observador sobre o observado e examinar a produção daqueles que foram hábeis na consolidação de um imaginário nacional e, principalmente, analisar historicamente a constituição de um sistema de Pintura Histórica no Brasil e a criação de uma iconografia brasileira, podemos cotejar certas implicações entre arte e sociedade.

Ao finalizar este trabalho esperamos ter demonstrado que todo regime político busca criar seu panteão nacional e forjar figuras que sirvam de modelos para os membros da comunidade e que *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, dá a ver uma certidão visual elaborada em torno do Imperador D. Pedro I e da Monarquia como expressão política para a nova Nação.

É interessante lembrar, mais uma vez, que a exposição da obra, em 1888, foi a cerimônia de consagração da imagem: o artista faz todas as partes, mas

não faz o todo, por isso, *Independência* ou Morte só surge, está pronta, nesse derradeiro gesto. A exposição pressupõe o consumo e, nesse sentido, drena seus significados em uma dupla direção: oferecer uma imagem para o consumo e, ao mesmo tempo, estimular o consumo de uma determinada visão. Conseqüentemente, outro objetivo deste trabalho foi evidenciar que não se consome a arte da pintura, mas um discurso sobre a arte da pintura, olhamos o que é oferecido mediante um discurso construído.

A exposição de *Independência* nos dá pistas para pensar o simbólico na manutenção do poder político. Muitas vezes preparadas para se tornarem espetáculos públicos, as exposições são momentos de anúncio de lembranças transformadas, à maneira artística, em imagens válidas para todos, momentos de exibição das virtudes dos heróis nacionais e dos eventos mais importantes. Mas, a imagem não é transparente, comporta diversas facetas e tem camadas de significação as quais nem sempre percebemos. Isto significa que a imagem é múltipla, assim como há uma pluralidade de interpretações. Além disso, nem sempre são as virtudes, mas os seus defeitos, o que não podem dizer, que explicam o poder da imagem; as impotências dão a potência.

Embora a imagem seja pura afirmação, o mundo não é qualquer imagem é isto e ponto final, por isso, pensamentos totalitários se apóiam em imagens. Esse defeito é sua forma de colocar o possível e o real no mesmo patamar. Por outro lado, a incapacidade de distinguir os tempos – Isto foi? Isto será? Não! Isto é! – constitui a força de uma imagem, por exemplo, as imagens de Cristo, de Deus mostram não o passado, mas o presente eterno, o único tempo de imagem. A imagem permite fazer ver os mortos e existir os deuses: a foto de um homem pode representar vivos como mortos, mortos como vivos.

Por outro lado, embora as imagens possam criar a ilusão, ninguém confunde o ser com o parecer, mas há uma crença nos fantasmas e, neste sentido, a ilusão é a imagem sagrada: a verdadeira ilusão, em verdade, possui esse poder de representar as realidades que não estão presentes.

Mesmo assim, passariam alguns anos antes que – tal como Louis Marin trata os diferentes discursos – compreendêssemos que não são imagens que vemos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, tendo em vista o contexto e o significado. Neste caso seu sentido transborda a moldura do quadro. Isso significa que as imagens não são neutras, são testemunhas dos projetos de nacionalidade vitoriosos.

Nesse sentido, esperamos ter demonstrado também que a imagem nem sempre é transparente e que é, exatamente, sua opacidade que deixa ver que é representação de algo: em outras palavras, em *Independência ou Morte*, vemos Pedro I, reconhecemos D. Pedro, mas, assim como torna presente o primeiro imperador do Brasil, também nos remete ao autor que é Pedro Américo, seu estilo, sua época.

Isso foi discutido ao longo deste trabalho e parece-nos tautológico repeti-lo, mas é justamente nesse ponto que, talvez, possamos situar a contribuição principal desta tese: pensar o uso da iconografia tanto como objeto quanto como instrumento de pesquisa. Nesse sentido, tentamos pensar as articulações entre Arte e História, ressaltando a importância de dedicar mais atenção aos significados culturais engendrados pelas imagens, bem como às maneiras pelas quais a produção e a leitura da iconografia são mediadas. Portanto, mais do que nunca, faz-se necessária uma maior interlocução dos pensadores da arte com aqueles que tratam, em síntese, de história, cultura e poder. Como vimos, tais articulações são evidentes em inúmeras pesquisas, por isso, ao seguir o conselho de Le Goff: "romper com o imperialismo do texto escrito", tentamos mostrar que a leitura da imagem exige um processo de "alfabetização visual" e isso implica aprender a ver e pensar articuladamente: imagem, visão e conhecimento.

Enfim, além de examinar as potencialidades da iconografia pictórica, buscando romper com a simples utilização da imagem como simples ilustração do texto verbal, baseando-nos em pesquisas sobre a Pintura Histórica, do século XIX,

tentamos repensar essa não tão nova prática de pesquisa. Assim, agimos no sentido de pensar o aporte da arte, sobretudo para o historiador, na tarefa de melhor compreender a história. Esperamos ter realizado nosso intento: ter demonstrado, ainda que parcialmente, a relevância da iconografia pictórica, sobretudo, para as investigações de História Cultural.

REFERÊNCIAS

Bibliografias

ABREU, Casimiro de. **Obras de Casimiro de Abreu**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

ACQUARONE, Francisco. **História da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Oscar Mano e Cia, 1939.

ALGRANTI, Leila Mezan. **O feitor ausente**: estudos sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro, 1808-1822. Petrópolis: Vozes, 1988.

ALVES, Ana Maria de Alencar. **O Ipiranga apropriado**: ciência, política e poder: o Museu Paulista, 1893-1922. São Paulo: Humanitas, EFLCH/ USP, 2001.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

ANTUNES, de Paranhos. **O pintor do romantismo**: vida e obra de Manoel de Araujo Porto alegre. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943.

ARGAN, Giulio Carlo. El valor de la 'figura' en la pintura neoclásica. In: ESCOBAR, Juan Calatrava (Org.). **Arte, arquitectura y estética em el siglo XVIII**. Madrid: Akal, 1980.

_____. **David e Roma**. Roma, Villa Medici, dezembro de 1981 a fevereiro de 1982. Texto no catálogo da mostra homônima.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. 2.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ARÓSTEGUI, Julio. Símbolo, palabra y algoritmo. Cultura e historia en tiempo de crisis. In: CHALMETA, Pedro et al. (Org.). **Cultura y Culturas en la Historia**: Quintas Jornadas de Estudios Históricos. Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea de la Universidad de Salamanca. Salamanca: Universidad, 1995.

ASSUNTO, Rosário. Los teóricos del neoclasicismo. In: ESCOBAR, Juan Calatrava (Org.). **Arte, arquitectura y estética em el siglo XVIII**. Madrid: Akal, 1980.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1944.

BACZKO, Bronislaw. **Les imaginaires sociaux**. Paris: Payot, 1984. (Mémoires et Espoir Collectifs).

_____. Imaginação social. In: ROMANO, Rugiero (Org.). **Enciclopédia Einaudi**. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1985, v.5. p.296-332.

BAKTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 4.ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BANDEIRA, Manuel. Artes plásticas no Brasil. In: _____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. 2v.

BANN, Stephen. **As invenções da história**: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

BARATA, Mario. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. O Brasil Monárquico. In: **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difel, 1982. Tomo II, v.3.

_____. A arte no século XIX: do neoclassicismo e romantismo, até o ecletismo. In: ZANINI, Walter (Coord.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales - Fundação Djalma Guimarães, 1983. v.1.

BARBOSA, J. A. Introdução. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BARBUY, Heloisa. Um lugar na exposição universal. Anais do Museu Paulista: história e cultura material. **Nova Série**, São Paulo, n.4, p.211-241, 1996.

BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira**: pintura, escultura, arquitetura e outras artes. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BARREIRO, José Carlo. **Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX**: cultura e cotidiano, tradição e resistência. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BAXANDALL, Michael. **Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento**. Arte y experiencia en el Quattrocento. Trad. Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

BENDALA, Manuel. **Saber ver a arte grega**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (Coleção Saber ver a Arte).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985. v.1.

BETHEL, Leslie (Org.). **História da América Latina**: da Independência a 1870. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Brasília (DF): Fundação Alexandre de Gusmão, 2001.

BITTENCOURT, Gean Maria. **A missão artística francesa de 1816**. 2.ed. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967.

BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. A prática e a política da arte no mundo artístico do século XIX. In: FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no Século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

BOIS, Yve-Alain. Viva o formalismo (bis). In: FERREIRA, G.; COTRIN, C. (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1985.

_____. (Org.). **Cultura brasileira**: temas e situações. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOTELHO, Ângela Vianna; REIS, Liana Maria. **Dicionário histórico Brasil Colônia e Império**. Belo Horizonte: O autor, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **As regras da arte**: gênese da estrutura do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil**. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

_____. (Dir.). O Brasil monárquico. In: **História geral da civilização brasileira**. 6.ed. São Paulo: Difel, 1985. Tomo II, v.1.

_____. (Dir.). O Brasil monárquico. In: **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difel, 1985. Tomo II, v.3.

_____. A herança colonial – sua desagregação. In: _____. O Brasil monárquico. In: **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difel, 1985. Tomo II, v.1.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. **O que é história cultural?** Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CAMPOFIORITO, Quirino. A pintura remanescente da Colônia 1800-1830. In: **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1983. v.1.

_____. A missão artística francesa e seus discípulos 1816-1840. In: **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1983. v.2.

_____. A pintura posterior à missão francesa 1835-1870. In: **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1983. v.3.

_____. A proteção do imperador e os pintores do segundo reinado 1850-1890. In: **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1983. v.4.

_____. A república e a decadência da disciplina neoclássica 1890-1918. In: **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1983. v.5.

CANCLINI, N. G. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. Trad. Maria Helena Ribeiro e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1959. v.2.

_____. **Dialética da malandragem**. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750/1836). 7.ed. Belo Horizonte (MG): Itatiaia, 1993. v.1.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir. **Representações**: contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas (SP): Papirus, 2000.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, R. **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARVALHO, José Murilo de. **Teatro de sombras**: a política imperial. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais; Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988.

_____. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTORIADES, Cornelius. A instituição e o imaginário. In: CASTORIADES, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Trad. Guy Reinaud. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.139-197.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Revista Annales**, n.6, nov./dez. 1989.

_____. **A história cultural**: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

_____. **A beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Universidade, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Le Brésil e ses phantasmes. **Esprit**, n.10, 1983.

_____. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. 3.ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 8.ed. São Paulo: Cortez, 2000.

CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre arte e história no Museu Paulista. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Arte e política**: algumas possibilidades de leitura. São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages**: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Lemos, 1999.

COLI, Jorge. **O que é arte.** São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos, n.46).

_____. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). **Historiografia brasileira em perspectiva.** São Paulo: Contexto, 1998. p.375-404.

_____. Primeira missa e a invenção da descoberta. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A descoberta do homem e do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.107-121.

_____. O sentido da batalha: Avahy, de Pedro Américo. **Projeto História (artes da história & outras linguagens)**, São Paulo, n.24, p.120, jun. 2002.

CORREIA, Ivone. **Dicionário fundamental de artes visuais.** Venda Nova (Portugal): Bertrand, 1998.

COSTA, Emília Viotti da. Introdução ao estudo da emancipação política do Brasil. In: MOTA, C. G. (Org.). **Brasil em perspectiva.** 17.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

_____. **Da monarquia à república:** momentos decisivos. 7.ed.. São Paulo: Fundação da Editora da UNESP, 1999.

COSTA, João Cruz. As novas idéias. In: BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. O Brasil monárquico. In: **História geral da civilização brasileira.** São Paulo: Difel, 1985. Tomo II, v.1.

COUTINHO, Wilson. O Brasil visto por Debret. **Arte Hoje**, Rio de Janeiro, n.6, p.33-42, dez. 1977.

CUNHA, Fausto. **O romantismo no Brasil:** de Castro Alves a Sousândre. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DIAS, Antonio Gonçalves. **Poesia completa e prosa escolhida.** Rio de Janeiro: Aguillar, 1959.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'image.** Paris: Éditions de Minuit, 1990.

_____. **O que vemos o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

DIEHL, Astor Antônio. **Cultura historiográfica:** memória, identidade e representação. Bauru (SP): EDUSC, 2002.

DOSSIÊ BRASIL DOS VIAJANTES. **Revista USP**, São Paulo, n.30, jun./ jul./ago. 1996.

DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. **Mocidade morta.** São Paulo: Editora Três, 1973.

_____. **Arte brasileira.** Campinas: Mercado de Letras, 1995.

_____. **A arte brasileira.** Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção de Arte Ensaios e Documentos).

_____. **Impressões de um amador**: textos esparsos de crítica (1882- 1909). Belo Horizonte/RJ: Editora UFMG/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

DURAN, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1885/1985. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DURKHEIM, Émile. Representações individuais e representações coletivas. In: _____. **Sociologia e filosofia**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, s.d. p.15-49.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Trad. Rui Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 2v.

FABRIS, Annateresa. O classicismo nas artes plásticas. In: GUINSBURG, J. **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**: a formação do patronato político brasileiro. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1973.

FARBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O romantismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FEBVRE, Lucien. **Combats pour l'histoire**. 2.ed. Paris: Armand Colin, 1965.

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira. **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas (SP): Papirus, 1998.

FONSECA, Thaís Nívia de Limas e. "Ver para compreender": arte, livro didático e a história da nação. In: SIMAN, L. M. de C.; FONSECA, T. N. L. (Org.). **Inaugurando a história e construindo a nação**: discursos e imagens no ensino de História. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p.91-121.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. Trad. Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1983.

_____. **Pintura e sociedade**. Rev. da trad. Luiz Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRASCINA, Francis. A prática e a política da arte no mundo artístico do século XIX. In: FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura**: apontamentos para a história da pintura no Brasil, de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Typographia Rohe, 1916.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GALVÃO, Benjamin Franklin Ramiz. **Galeria de historia brasileira: 1500-1900 segundo quadros, monumentos e estampas celebres.** Rio de Janeiro/São Paulo: Civilização Brasileira, 1943.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. **Nova luz sobre a antropologia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.** Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Indagações sobre Piero.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.** Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.24.

GOMBRICH, Ernest H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.** São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. **A história da arte.** 4.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Literatura e vida nacional.** Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GUINSBURG, Jacó (Org.). **O romantismo.** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HADJINICOLAOU, N. **História da arte e movimentos sociais.** Trad. Antonio José Massano. Lisboa: Edições 70, 1973.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.

HARTMANN, Thekla. **A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975. v.1. (Coleção Museu Paulista, Série de Etnologia).

HASKELL, Francis. **L'historien et les images.** Paris: Gallimard, 1995.

HAUSER, Arnold. **A arte e a sociedade.** Trad. Maria Margarida Morgado. Lisboa: Presença, 1984.

_____. **História social da arte e da literatura.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOBSBAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade.** Trad. Maria Célia Paoli e Ana Maria Querino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HUYGHE, René. **O poder da imagem**. Lisboa: Edições 70, 1998.

JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor**: textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Re(des)coabrindo o outro. In: ARRUDA, Angela (Org.). **Representando a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1998. p.69-82.

JUSTINO, Maria José. A admirável complexidade da arte. In: CORDI, Cassiano et al. **Para filosofar**. 3.ed. São Paulo: Scipione, 1999. p.191-219.

KIDDER, Daniel Parish. **Reminiscências de viagens e permanência no Brasil** (Províncias do Norte) (1845). São Paulo: Martins Fontes, 1943.

LAGO, Pedro Correia. **Iconografia paulista do século XIX**. São Paulo: Metalivros, 1998.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: ROMANO, Rugiero (Org.). **Enciclopédia Einaudi**. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v.1. p.95-106.

LEFORT, Claude. **As formas da história**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**: história de uma Ideologia. São Paulo: Pioneira, 1969.

LEVEY, Michael. **Pintura e escultura na França, 1700 -1789**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. A exposição geral de 1879 e a crítica de Angelo Agostini (1843-1910). **Revista Crítica de Arte**, Rio de Janeiro, n.4., dez. 1981.

_____. **Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**: período monárquico. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1990. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884.

LIMA, Valéria Alves Esteves. **Uma viagem com Debret**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LYNTON, Norbert et al. **Looking into Paintings**. The Open University. London/ Boston: A Channel Fours Book, 1985.

MACEDO, Sérgio D. T. **As artes no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1963.

MAKINO, Mioko. A ornamentação alegórica. In: WITTER, José Sebastião (Dir.); BARBUY, Heloisa (Org.). **Museu Paulista**: um monumento no Ipiranga (História de um edifício centenário e sua recuperação). São Paulo: Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, 1997.

MALERBA, Jurandir. **O Brasil imperial (1808-1889)**: panorama da história do Brasil no século XIX. Maringá: Eduem, 1999.

_____. **A corte no exílio**: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Claudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARIN, Louis. **Opacité de la peinture**: essais sur la représentation au Quattrocento. Collection Histoire et théorie de l'art. Paris: Usher, 1989. (Collection Histoire et théorie de l'art).

_____. **Des pouvoirs de l'image**: Gloses. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

_____. **Sublime Poussin**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2000.

MARTINS, Lincoln. **Pedro Américo**: pintor universal. Rio de Janeiro: L. M. Martins; João Pessoa (PB): Governo do Estado; Brasília (DF): Fundação Banco do Brasil, 1994.

MATTOS, Claudia Valladão de. O lugar da pintura histórica no edifício conceitual da academia. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (Org.). **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999.

MELLO JR., Donato. Manuel de Araújo Porto-Alegre e a reforma da Academia Imperial das Belas Artes em 1855: a Reforma Pedreira. **Crítica de Arte**, Rio de Janeiro, ano II, n.4, 1981.

_____. **Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)**: algumas singularidades de sua vida e de sua obra. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.

_____. **Pedro Américo de Figueiredo e Melo 1843-1905**. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.

MIGLIACCIO, Luciano. **Arte do século XIX**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos de Artes Visuais, 2000.

_____. O século XIX. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento**: arte do século XIX. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

MIRABENT, Isabel Coll. **A arte neoclássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. **O ensino artístico**: subsídios para sua história. Rio de Janeiro: [s.n.], 1938.

MOTA, Carlos G. **1822**: dimensões. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. A cultura brasileira como problema histórico. **Revista USP**, n.3, dez. 1986.

_____. **Ideologia da cultura brasileira**. São Paulo: Ática, 1997.

_____. Idéias de Brasil: formação e problema (1817-1850). In: _____. **Viagem incompleta**: formação- histórias. São Paulo: SENAC, 1999.

MOTA, Carlos Guilherme; NOVAIS, Fernando A. **A independência política do Brasil**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). **Revelando um acervo**. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.

_____. **A travessia da calunga grande**: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899). São Paulo: EdUSP, 2000.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.

NEIVA JR., Eduardo. Imagem, história e semiótica. Anais do Museu Paulista. **Nova Série**, São Paulo, n.1, p.11-29, 1993.

_____. **A imagem**. São Paulo: Ática, 1994.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: EDUC, 1993.

NORTON, Luís. **A corte de Portugal no Brasil**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1979.

NOVAIS, Fernando. **Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1888)**. São Paulo: Hucitec, 1979.

OBERACKER, Carlos. Viajantes, naturalistas e artistas estrangeiros. In: BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. O Brasil monárquico. In: **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difel, 1985. Tomo II, v.1.

OCHOA, C. G. **Imagen y sentido**: elementos para uma semiótica de los mensajes visuales. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

OLIVEIRA, Cardoso de. **Pedro Américo**: sua vida e sua obra. Rio de Janeiro: Impr. Nacional, 1943.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material. São Paulo, v.3, p.195-208, 1995.

_____. Delimitação do lugar do "grito": propostas e contradições. In: WITTER, José Sebastião; BARBUY, Heloisa (Orgs.). **Museu Paulista**: um monumento no Ipiranga. São Paulo: FIESP, 1997. p.212-225.

_____. **Independência e práticas liberais**: questões para debate. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da USP, 1997. (Coleção Documentos, Série Teoria Política).

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (Org.). **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PACHECO, Francisco. A arte da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura**. Coord. da trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na renascença. In: _____. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneesse e Jacó Guinsburg. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneesse e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PEREIRA, Margareth da Silva. Romantismo e objetividade: o primeiro panorama do Rio de Janeiro. Anais do Museu Paulista: história e cultura material. **Nova Série**, São Paulo, v.2, p.169-195, jan./dez. 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.15, n.29, p.9-27, 1995.

PINASSI, Maria Orlanda. **Três devotos, uma fé, nenhum milagre**: Nitheroy revista brasiliense de ciências, letras e artes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PINTO, Odorico Pires. **Influência histórico-social da missão artística francesa na arte brasileira**. Rio de Janeiro, s/d. Tese apresentada à Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (Rio de Janeiro), para docência livre da cadeira de Estética e História da Arte.

PRADO, Maria Ligia Coelho. **América Latina no século XIX**: Tramas, Telas e Textos. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2004.

RAMINELLI, Ronald. **Imagens da colonização**: a representação do índio de Caminha a Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

RAMOS, Frederico José da Silva (Org.). **Grandes poetas românticos do Brasil**. São Paulo: Edições LEP, 1954.

REAL, Regina M. **Dicionário de belas-artes**. Rio de Janeiro. Fundo de Cultura, 1962.

REIS, João José. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Tempo, história e evasão**. Campinas (SP): Papyrus, 1994.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil**: de Varnhagen à FHC. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **Na trilha da Independência**: história e folclore. Rio de Janeiro: MEC, 1972.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz. Refocalizar a imagem do "Brasileiro". In: ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz; CAMPOS, Maria Cristina Siqueira de Souza (Org.). **Olhares lusos e brasileiros**. São Paulo: Usina do Livro, 2003.

RODRIGUES DA SILVA, Helenice. A história como "a representação do passado": a nova abordagem da historiografia francesa. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir. **Representações**: contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas (SP): Papirus, 2000.

_____. Cultura, culturalismo e identidades: reivindicações legítimas no final do século XX? **Tempo**, Revista da Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. v.9, n.17, jul. 2004. Rio de Janeiro: 7 Letras/ EdUFF, 2004. p.173-192.

RODRIGUES, José Honório. A revolução americana e a brasileira: 1776-1820. In: **Brasil**: tempo e cultura. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1978.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira** (1888). Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

ROSA, Ângelo de Proença. Análise da composição. In: **Victor Meirelles de Lima**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.

ROSA, Ruben. Manoel de Araújo Porto alegre. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, v.285, p.111-114, out./dez. 1969.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O romantismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. Um encerramento. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O romantismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

_____. **Vitor Meirelles sua vida e sua obra**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SAHUT, Marie-Cathérine; MICHEL, Régis. **David. L'art et le politique**. Paris: Gallimard, 1988.

SANDES, Noé Freire. **A invenção da nação**: entre a monarquia e a república. Goiânia: Ed. da UFG: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O olho do rei. As construções iconográficas e simbólicas em torno de um monarca tropical: o Imperador D. Pedro II. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira. **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas (SP): Papirus, 1998.

_____. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor, as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SKIDMORE, Thomas E. **Uma história do Brasil**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

SOUSA, Octávio Tarquínio de. **História dos fundadores do Império do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. Tomo 2, v.2.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. O rei português: sua saúde, seu povo e a harmonia. In: SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria coroada**: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831. São Paulo: UNESP, 1999. p.21-38.

_____. **Pátria coroada**: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831. São Paulo: UNESP, 1999.

SOUZA, Wladimir Alves et al. **Aspectos da arte brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

STAROBINSKI, Jean. **1789 – os emblemas da razão**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **A invenção da liberdade, 1700-1789**. Trad. Fulvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Edusp, 1994.

TAINE, Hypolyte Adolphe. **Filosofia da arte**. São Paulo: Cultura, 1944.

TAUNAY, Afonso de Escragnoles. **Grandes vultos da independência brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1922.

_____. **A missão artística de 1816**. Rio de Janeiro: MEC, 1956. (Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n.18).

TAUNAY, Visconde de. **Memórias**. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

TAYLOR, Joshua C. **Aprender a mirar**: uma introducción a las artes visuales. Trad. Alfredo Cruz. Buenos Aires: La Isla, 1985.

THIESSE, Anne-Marie. **A criação das identidades nacionais**: Europa – séculos XVIII-XX. Trad. Sandra Silva. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Trad. Grupos de Estudos sobre Ideologia, Comunicação e Representações Sociais da Pós-graduação do Instituto de Psicologia da PUCRS: Carmem Grisci, Jefferson Bernardes, Marcos de O. Müller, Rosana Nora, P. Valério Maia, sob responsabilidade do Prof. Pedrinho A. Guareschi. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

TORGAL, Luís Reis. História, divulgação e ficção. In: TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Amado; CATROGA, Fernando (Orgs.). **História da história em Portugal**: séculos XIX e XX, 1998. v.2.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **História da independência do Brasil**. 7.ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1981.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. **As idéias estéticas de Marx**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VÉRON, Eugène. **A estética**. São Paulo: Cultura, 1994.

VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na história**: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. Trad. Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1997.

WALTY, Ivete Lara Camargos et al. **Palavra e imagem**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Movimento, 1975.

WITTER, José Sebastião. O brado do Ipiranga na Coleção do Acervo. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (Org.). **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999.

WÖLFFLIN, Enrique. **Conceptos fundamentales en la historia del arte**. 7.ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Teses e dissertações

CHRISTO, Mariliz de C. V. **Pintura, história e heróis no século XIX**: Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado". Campinas, 2005. Tese (Doutorado) - UNICAMP.

COLI, Jorge. **A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. São Paulo, 1997. Tese (Livre Docência) - USP.

ELIAS, Maria José. **Museu Paulista**: memória e história. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado) - USP.

GUARILHA, Hugo Xavier. **A questão artística de 1879**: um episódio da crítica de arte no segundo reinado. Campinas (SP), 2005. Dissertação (Mestrado) - Unicamp.

LANGER, Johnni. **Ruínas e mito**: a arqueologia no Brasil Império. Curitiba, 2000. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em História - UFPR.

LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Academia Imperial de Belas-Artes**: um projeto político para as artes no Brasil. Campinas, 1994. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Arte e da Cultura – UNICAMP.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica**: uma análise do filme descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes, USP.

SQUEFF, Letícia Coelho. **O Brasil nas letras de um pintor**. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado). História Social - USP.

VISENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica (1982). São Paulo: Hucitec, 1997. (Programa de Pós-graduação em História Social da USP, Série Teses, v.1).

Periódicos

ANDRADE, Rodrigo M. F. Araújo Porto alegre, percursos dos estudos de história da arte no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.184, p.119-33, jul./set. 1944.

BARATA, Mario. Araujo Porto alegre e a missão artística francesa. **Revista do Livro**, n.5, maio 1957.

BARATA, Mario. Bicentenário de Debret. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.279, p.177-82, abr./jun. 1968.

BARATA, Mario. Achegas ao estudo de Debret. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.304, jul./set. 1974.

BARBOSA, Luiz. Artes: a batalha do Campo Grande quadro de Pedro Américo. **A República**, Rio de Janeiro, 3 set. 1871.

BELLAS ARTES. O quadro histórico da batalha do Avahy. **Jornal do Commercio**, 27 out. 1877. p.2.

BITTENCOURT, Feijó. A expressão histórica da missão artística francesa em 1816, no Rio de Janeiro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.176, p.347-78, 1941.

CORRÊA FILHO, Virgílio. Araújo Porto alegre e o Instituto Histórico. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.335, abr./jun. 1957.

FLEIUSS, Max. **Páginas de história**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930. (Coletânea Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro).

G. M. FOLHETIM. A Batalha de Avahy. **O Globo**, 5 out. 1877. p.1-2.

GALVÃO, Alfredo. Resumo histórico do ensino das artes plásticas durante o Império. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado, Comissão de História Artística. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, v.1, p.49-91, 1984.

GUIMARÃES, Argeu. História das artes plásticas no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, tomo especial (Congresso Internacional de História da América, 1922), v.9, p.401-97, jul./set. 1930.

LOBO, H. Manuel de Araújo Porto alegre. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, 1938.

MARTIUS, Carlos Frederico Ph. de. Como se deve escrever a historia do Brasil. **Revista Trimensal de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro**, n.24, p.381-403, 1845.

MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. Seção de Belas Artes. **Jornal do Commercio**, Rio, 24 out. 1877. p.2. (publicado originalmente em 27 out. 1877).

MORAES FILHO, Dr. Mello. Folhetim Bellas Artes. **Gazeta de Noticias**, 16 abr. 1879. p.1.

NOSSA HISTÓRIA, São Paulo, Ano 1, n.11., p.17, set. 2004.

PAIO, R. de S. Academia de Bellas-Artes. **Revista Musical**, n.14, sábado, 5 abr. 1879. p.1-2.

PAIO, Rangel. de S. A exposição da Academia das Bellas Artes. Os quadros das batalhas. **Jornal do Commercio**, Publicações A Pedidos, segunda feira, 28 abr. 1879.

PAIO, R. de S. **O quadro da batalha dos Guararapes, seu autor e seus críticos**. Rio de Janeiro: Typographia Serafim José Alves, 1880.

PARANHOS JR., José M. da S. (Barão do Rio Branco). **Ephemerides brasileiras**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1918.

PEDROSA, Mário. Rivalidade luso-francesa na iconografia imperial. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1957.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araujo. Iconographia brasileira. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, Tomo XIX (Tomo VI da Terceira Série), n.23, p.349-354, 3.º trimestre de 1856.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araujo. Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.166, p.600-11, 1935.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araujo. Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, tomo III, p.547-57, 1841.

PUBLICAÇÕES A PEDIDOS. A exposição das Bellas Artes. Ao Sr. Dr. Mello Moraes Filho. **Jornal do Commercio**, 19 abr. 1879.

SILVA, Bethencourt da. Bellas Artes I. **Revista Brasileira**, p.128-130, jun. 1879.

SILVA, Bethencourt da. Bellas Artes II 1. **Revista Brasileira**, p.285-289, jun. 1879.

SILVA, Bethencourt da. Bellas Artes III. **Revista Brasileira**, p.363-366, ago. 1879.

SILVA, Bethencourt da. Belas artes V. **Revista Brasileira**, p.438-452, out. 1879.

TAUNAY, Afonso de Escagnolle. Os princípios gerais da moderna crítica histórica. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, v.XVI, p.325-334, 1914.

Acervos consultados

Casa da Memória - PR

Fundação Biblioteca Nacional - RJ

Fundação Bial - SP

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - RJ

Instituto Histórico e Geográfico Paranaense - PR

Museu Histórico Nacional - RJ

Museu Imperial de Petrópolis - RJ

Museu Nacional de Belas Artes - RJ

Museu Paranaense - PR

Museu Paulista – USP - SP

Pinacoteca do Estado de São Paulo - SP

Pesquisa bibliográfica

Biblioteca da Universidade Federal do Paraná - PR

Biblioteca de História da Arte da UNICAMP

Biblioteca Nacional de Belas Artes - RJ

Biblioteca Pública do Paraná - PR

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - IEB - SP

Museu Nacional de Belas Artes - RJ

Pesquisa iconográfica

Museu de Arte de São Paulo - SP

Museu Histórico Nacional - RJ

Museu Imperial de Petrópolis - RJ

Museu Nacional de Belas Artes - RJ

Museu Paulista - USP - SP

Pinacoteca do Estado de São Paulo - SP

Cd-ROM

Dimensões da independência. O Museu Paulista da USP e a construção da Memória Nacional. Coordenação Geral do Projeto: Prof.^a Dr.^a Cecília Helena de Salles Oliveira e Educadora Denise Peixoto. Museu Paulista - USP

LEITE, José Roberto Teixeira. **500 anos de pintura brasileira:** uma enciclopédia interativa. Raul Luís Mendes Silva e LogOn Informática Ltda., 1999.

Vídeo

Série Panorama Histórico Brasileiro – Tomo 1. Século XIX: A Colônia Dourada, Eduardo Escorel, 1994. Independência, João Batista de Andrade, 1991. Os Reinados, Fernando Severo, 1992. A Arte no auge do Império, Denoy de Oliveira, 1989. Nasce a República, Roberto Moreira, 1989. Século XIX: Primeiros Tempos, Fernando Severo, 1993. Coleção Itaú Cultural. Instituto Itaú Cultural. São Paulo.

Catálogos

ACADEMICISMO: marcos históricos. **Cadernos História da Pintura no Brasil n.º 1.** São Paulo: ICI, 1993.

BANDEIRA, Júlio. **Debret:** instantâneos de História. Rio de Janeiro, 1990. Catálogo da exposição *Jean-Baptiste Debret, um pintor de história no Brasil*, organizada pelos Museus Castro Maya.

CATÁLOGO das obras expostas no palácio da Academia Imperial das Bellas Artes em 15 de Junho de 1872 – Rio de Janeiro. Typographia Nacional, 1872.

CATÁLOGO MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. **Brasil 500:** arte do século XIX. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX? In: **O Brasil redescoberto.** Rio de Janeiro, 1999. Catálogo da exposição.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** 2.ed. São Paulo: Livraria Martins, 1940. Tomo I, v.1 e 2.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** Trad. Sergio Milliet. 2.ed. São Paulo: Livraria Martins, 1949. 2v.

EULÁLIO, Alexandre. **O século XIX:** tradição e ruptura – síntese de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.

Documentos

CARTA DE PEDRO AMÉRICO AO BARÃO DE RAMALHO, datada de São Paulo, 14 de julho de 1888. Livro para Transcrição de Offícios e mais Papéis Dirigidos pelo Presidente da Província e outras autoridades à Comissão das Obras do Monumento do Ypiranga, p.35-36. Texto da Coleção Barão de Ramalho, manuscrito, código: D 358, Serviço de Documentação Textual e Iconografia do MP/USP.

CARTA DE PEDRO AMÉRICO, provavelmente de 1887, de Pedro Américo ao barão Homem de Mello. Transcrição datilografada de original pertencente ao acervo do Arquivo do Museu David Carneiro, Coleção Monumento do Ipiranga.

COLEÇÃO BARÃO DE RAMALHO, código: 537. Carta do Visconde de Cavalcanti, presidente da Comissão Central Brasileira para a exposição Universal de Paris, datada de 20 de outubro de 1888.

DEBRET, Jean Baptiste. Cartas a Araújo Porto- Alegre: remetidas de Paris, cujos manuscritos se encontram na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. (as cartas de 17. 7.1841 e de 13.5.1844 encontram-se reproduzidas no artigo "**Achegas ao estudo de Debret**, de Mário Barata).

DIÁRIO DO CONSELHEIRO RAMALHO sobre as atividades da Comissão de Obras. Carta que o Visconde de Bom Retiro escreveu a Ramalho, datada de 18 de janeiro de 1886, referindo-se ao contrato com Pedro Américo. Coleção barão de ramalho, código: 1459, e cartas escritas em agosto de 1888, código:1491, 1492.

ESCRITURA DE CONTRATO. Livro para Transcrição de Offícios e mais Papéis Dirigidos pelo Presidente da Província e outras autoridades à Comissão das Obras do Monumento do Ypiranga, p.16-17. Texto da Coleção Barão de Ramalho, manuscrito, código: D 358, Serviço de Documentação Textual e Iconografia do MP/USP.

JUSTIFICATIVA DO VOTO, Fundo Museu Paulista, Grupo História Nacional/ Monumento a Independência, P 237, D 17 A 30, serviço de Documentação Textual e Iconografia do MP/USP. (documento em parte manuscrito e em parte datilografado, com correções de Afonso de E. Taunay, datado de 27 de março de 1920)

LIVRO PARA TRANSCRIÇÃO de officios e mais Papéis Dirigidos pelo Presidente da Província e outras autoridades à Comissão das obras do Monumento do Ypiranga, da Coleção Barão de Ramalho, D 1487, Serviço de Documentação Textual e Iconografia do MP/USP. (Escritura de Contrato que fez Pedro Américo com a comissão de Obras do Monumento do Ipiranga representada por seu presidente o conselheiro Dr. Joaquim Inácio de Ramalho. Transcrição manuscrita em *Livro para Transcrição de Offícios e mais Papéis Dirigidos pelo Presidente da província e outras autoridades á Comissão das obras do Monumento do Ypiranga*)

MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. **Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que commemora pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Melo**. Florença: Typographia da Arte della Stampa, 1888.

MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. **Alguns discursos**. 2.^a parte. Florença: Imprensa de l'Arte Della Stampa, 1888.

MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. O brado do Ipiranga ou a proclamação da independência do Brasil. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (Org.).

O brado do Ipiranga. São Paulo: Edusp, 1999.

RELATÓRIO apresentado pelo conselheiro Joaquim Inácio Ramalho em 7 de setembro de 1885, p.5-11, da Coleção Barão de Ramalho, Serviço de Documentação Textual e Iconografia do MP/USP.